Das tönende Museum



Musik des 20.Jahrhunderts interpretiert Werke bildender Kunst

Siglind Bruhn

EDITION ORZ
Fachverlag für Geisteswissenschaften

Das tönende Museum

Musik des 20. Jahrhunderts
interpretiert Werke bildender Kunst

Siglind Bruhn



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bruhn, Siglind

Das tönende Museum
Musik des 20. Jahrhunderts interpretiert Werke bildender Kunst

Siglind Bruhn. Waldkirch: Edition Gorz, 2004.

ISBN 3-938095-00-8

Printed in Germany by Sächsisches Digitaldruck Zentrum GmbH

Inhalt

Vorwort

Programmatische Musik – Musik, die außermusikalische Inhalte darstellt – gibt es schon recht lange. Bereits im 17. Jahrhundert schrieben H.I.F. Biber und Johann Kuhnau Instrumentalwerke, die sie als Reflektion über religiöse Themen verstanden wissen wollten: Bibers 15 Soloviolin-Sonaten erforschen die 15 Geheimnisse des Rosenkranzes, Kuhnaus 6 Bibel-Sonaten erzählen Geschichten über den Kampf zwischen David und Goliath, die Melancholie des Saul, die Hochzeit Jakobs etc. Spätere programmatische Werke betonen die Gefühle und Eindrücke einfacher Menschen. Sie erfreuen sich oft großer Beliebtheit, man denke an Bachs Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders, Vivaldis *Vier Jahreszeiten*, Beethovens *Pastorale*, Berlioz' *Symphonie fantastique* oder *Harold en Italie*, Mussorgskis *Eine Nacht auf dem kahlen Berg*, Smetanas *Moldau*, Strauss' *Aus Italien* oder *Ein Heldenleben* und viele andere.

Im 19. Jahrhundert begannen Komponisten, sich nicht mehr nur von ihren Erinnerungen und Gefühlen, Naturwahrnehmungen und religiösen Sehnsüchten inspirieren zu lassen, sondern manchmal konkret auf Werke bildender Kunst Bezug zu nehmen. Dabei war ihre musikalische Reaktion zunächst vor allem impressionistisch; es ging mehr um die 'Farben' als um die Details, mehr um die Stimmung als um die Form. Zu den frühesten musikalischen Reflexionen über Gemälde zählen Liszts *Hunnenschlacht* (auf Kaulbachs gleichnamiges Fresko), Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* (auf Skizzen von Victor Hartmann) und Debussys *L'île joyeuse* (auf Watteaus *Embarquement pour Cythère*),

In den letzten Jahren vor der Wende zum 20. Jahrhundert begann fast unmerklich eine Entwicklung, der die Überzeugung zugrunde liegt, dass Musik mehr spiegeln kann als nur Eindrücke und Stimmungen. Allerdings gerieten gerade diese Werke ins Schussfeld einer musikwissenschaftlichen Diskussion, deren damals führende Sprecher alles "Programmatische" für minderwertig erklärten und nur "absolute" Musik als hochwertig gelten ließen. Glücklicherweise überlebte diese Unterdrückung nicht lange, und im 20. Jahrhundert entstanden zahlreiche bedeutende Kompositionen, deren erklärte – meist schon im Titel bekundete – Absicht die in musikalische Sprache gekleidete Reaktion eines Betrachters auf ein bestimmtes Werk der bildenden Kunst ist.

Für Musikwissenschaftler, die sich dem Verstehen musikalischer Äußerungen verschrieben haben – die, wie es eine chinesische Studentin einmal beschrieb, "sich mit dem Notentext darüber unterhalten, was dieser denn wohl so alles im Rucksack trägt" – sind solche Kompositionen ein Glücksfall. In meiner eigenen Arbeit der letzten 10 Jahre spielt Musik, die ein bestimmtes Werk der bildenden Kunst reflektiert, eine entscheidende Rolle. Nachdem ich verschiedentlich in Fachkreisen über Fragen der Methodologie sowie über Fallbeispiele referiert und veröffentlicht habe (zuletzt in meiner 2000 bei Pendragon Press erschienenen Studie *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, die auch etwas ausführlichere Darlegungen zu den hier diskutierten Werken enthält), scheint es an der Zeit, dieses faszinierende Gebiet einem breiteren Publikum musik- und kunstinteressierter Leser zugänglich zu machen.

Das vorliegende Buch enthält Analysen und Interpretationen zu acht sinfonischen Werken und den ihnen zugrunde liegenden Bildern. Die Anordnung erfolgt nach Kriterien, die ich in der Einleitung kurz erläutere, jedoch kann jedes Kapitel unabhängig von allen anderen gelesen werden. Für einige dem Leser vielleicht weniger geläufige musikalische Ausdrücke habe ich im Anhang ein Glossar zusammengestellt.

In den Überlegungen, die ich den fünf Detailuntersuchungen vorausschicke, versuche ich zu beleuchten, was alles im Spiel sein kann, wenn sich ein Kunstwerk auf ein anderes bezieht. Ich ziehe hierzu insbesondere eine parallele Erscheinung heran: Gedichte, die über Bilder reflektieren. Ich hoffe, dass die dargelegten Unterscheidungen ebenso wie die ausgewählten Gedichte das Verständnis für die später diskutierten Musikwerke vertiefen, möchte aber ausdrücklich betonen, dass weder die in der Einleitung ausgeführten Überlegungen noch der dort erläuterte Fachbegriff notwendige Voraussetzungen für den Zugang zu den fünf Hauptkapiteln sind.

Waldkirch, im Sommer 2003
Siglind Bruhn

Einleitung: Von Bildern aus Worten und Tönen

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie Kunstformen zu einander in Beziehung treten können. Vertraut ist uns vor allem die Koexistenz, der einander ergänzende Beitrag (von Text und Musik in Liedern und Opern, von Bild und Text in den Emblemen der Renaissance oder der Verbindung von Tuschmalerei und Kalligraphie in der ostasiatischen Kunst, von Ton und Farbe in synästhetisch entworfenen Werken). Manchmal ist ein Kunstwerk einer Gattung so virtuos, dass es zugleich den Gesetzen einer anderen Gattung gehorcht: So kann ein Gedicht oder Prosatext auf dem Papier in Form einer Sanduhr oder eines anderen Schattenrisses erscheinen; die menschliche Sprache kann, wie in vielen Werken Kurt Schwitters', Hugo Balls und der Dadaisten, ihre Semantik aufgeben und zu einem reinen Klangbild werden; und Musikpartituren können so angelegt sein, dass sie zugleich eine visuelle Botschaft vermitteln. (Dies ist z.B. in den Partituren Sylvano Bussottis und George Crumbs der Fall, aber auch in der über meinem Schreibtisch hängenden *Ode de Cologne* Geoffry Whartons, die, wenn man das Notenpapier nicht quer sondern hochkant hängt, die Fassade des Kölner Doms vor den Augen erstehen lässt.) Weniger vertraut – und manchen Kunstliebhabern auf den ersten Blick sogar verdächtig – ist uns, wenn ein Kunstwerk über ein anderes nachzudenken, die 'Gedanken' eines anderen weiterzuspinnen behauptet.

Als Maurice Ravel 1908 sein Klavierwerk *Gaspard de la nuit* schrieb, wählte er für die drei Stücke nicht nur die Titel dreier Gedichte, die Aloysius Bertrand in dem Zyklus dieses Namens veröffentlicht hatte, sondern veranlasste seinen Verleger, das jeweilige Gedicht der Anfangsseite des entsprechenden Klavierstücks gegenüber abzudrucken. Ohne Zweifel ist Ravels *Gaspard* auch ohne Kenntnis der literarischen Quelle sehr ansprechend; doch das Verständnis des Hörers für die Tiefendimensionen der Aussage nimmt dramatisch zu, sobald die Musik bewusst im Gegenüber der Gedichte gehört wird. Erinnern wir uns an *Le gibet* [Der Galgen]. In diesem Gedicht, das dem langsamen Mittelsatz zugrunde liegt, lädt Bertrand ein, den Tod eines Gehenkten zu erleben, und lenkt dabei die Aufmerksamkeit betont auf zwei Aspekte des Bereichs zwischen Leben und Tod. Die beiden Rahmenverse des sechsstrophigen Gedichtes fragen nach dem Ursprung und der Natur eines merkwürdigen Lautes – eines Lautes, von dem zunächst vermutet wird,

dass er von dem Mann selbst herrührt oder von den Insekten, die seinen Kopf umschwirren, der aber schließlich als Klang der Totenglocke identifiziert wird. Zu Beginn überlegt das lyrische Ich, ob es sich nicht um einen Seufzer des Gehenkten handeln könne; in diesem Fall wäre ja noch Leben in ihm. Das Ende des Gedichts aber spricht unmissverständlich von seinem Leichnam. Man kann das ganze Gedicht lesen als Darstellung eines allmählich sich entfaltenden Augenblicks zwischen kaum noch vorhandenem Leben und endgültig eingetretenem Tod. In den vier Binnenstrophen dagegen beobachtet Bertrand das Verhalten verschiedener Lebewesen zu diesem vermeintlich noch nicht ganz Toten. Bezeichnenderweise handelt es sich bei denen, die als mögliche Urheber des rätselhaften Lautes in Frage kommen, nicht um Tiere, denen ein Mensch ins Auge sehen könnte, sondern um Insekten – Grille, Fliege, Käfer und Spinne – und ihre Haltung dem Gehenkten gegenüber reicht vom unschuldig Rücksichtslosen bis zum ausdrücklich Morosen.

Ravel gelingt es, viele der in Bertrands Gedicht evozierten Nuancen musikalisch umzusetzen. Wie im Gedicht fungiert auch im Klavierstück der regelmäßig wiederholte Laut, der sich am Ende als das Läuten der Totenglocke erweist, als einheitsstiftendes Moment. Dieses Klingen setzt nie völlig aus und ändert nie seine Tonlage; sein Rhythmus allerdings macht deutlich, dass hier etwas nicht ganz stimmig ist. Vor dem Hintergrund des unablässig-unzuverlässigen Totengeläutes entfaltet Ravel sein melodisches Material in vier emotional sich immer stärker aufladenden Schritten, die sich zunehmend von der zentralen Szene und vor allem von der Würde, die wir mit einem Totengeläut verbinden, entfernen. Im Bild des Gedichts entspricht diese musikalische Entwicklung der sich steigernden Respektlosigkeit, mit der sich die Kreaturen des Zwischenreiches dem Gehenkten gegenüber verhalten.

Viele weitere Nuancen der Musik erschließen sich erst, wenn wir sie in der Reflexion auf das Gedicht deuten. Hierbei handelt es sich also keineswegs um ein vages, impressionistisches Programm, sondern um die Übertragung einer Aussage – in Inhalt und Form, Bild und Symbolik – von einem künstlerischen Medium in ein anderes. Die Musikwissenschaft kennt hierfür keinen spezifischen Ausdruck; in Anlehnung an das vergleichbare Genre in der Literatur möchte ich den Begriff *musikalische Ekphrasis* vorschlagen.

Kunst über Kunst?

Unter den möglichen Paarbildungen zwischen Kunstformen in unterschiedlichen Medien ist die Beziehung zwischen Wort und Bild sowohl besonders häufig als auch besonders gründlich erforscht. Auch die bisher am besten abgesicherte Terminologie entstand in einem Gebiet, das in den letzten dreißig Jahren eine lebhafte Wiederbelebung erfahren hat: der *Ekphrasis*. Hierzu gehören Gedichte, seltener dichterische Prosawerke, die ausdrücklich über Gemälde, Radierungen, Zeichnungen, Skulpturen, Friese, Glasfenster oder Fotografien reflektieren. Das Feld ist sowohl geografisch als auch zeitlich erstaunlich breit gefächert. Der führende deutsche Forscher in diesem Gebiet, Gisbert Kranz, zählte in seiner 1987 abgeschlossenen dreibändigen Anthologie *Das Bildgedicht* 5764 Dichter von Werken, die sich auf Kunstwerke beziehen. Obwohl Kranz den Begriff weiter fasst, als es seither aufgrund genauerer Definitionen des Begriffs *Ekphrasis* üblich geworden ist (er schließt Gedichte ein, die auf den Stil eines Malers, die Ästhetik einer Epoche oder auf 'die Malerei' schlechthin reagieren), ist seine Liste beeindruckend. Von den Autoren, die er anführt, schreiben 1525 deutsch, 1122 englisch, 480 italienisch, 421 lateinisch, 417 holländisch, 399 spanisch, 391 französisch, 176 schwedisch, 140 altgriechisch, 132 norwegisch, 119 polnisch, 86 rumänisch, 76 portugiesisch, 60 dänisch, 54 russisch, 49 ungarisch, 43 tschechisch, 18 serbokroatisch, 18 katalanisch, und weitere 38 in 16 anderen Sprachen.

Ekphrasis bezeichnet ein genau definiertes Genre. Das griechische Verb *phrazein* meint eine bestimmte Sprechhaltung, die man im Deutschen als "vor Augen führen, bildlich erzählen" wiedergeben könnte; die Ableitungsform *ekphrazein* intensiviert diese Bedeutung, etwa im Sinne von "sehr anschaulich machen". Homers berühmte poetische Beschreibung von Achilles' Schild in der *Ilias* gilt als erstes Beispiel in der Weltliteratur, auch wenn es sich hier um eine ekphrastische Passage innerhalb eines Epos handelt. In der Pariser Weltausstellung von 1936 war Pablo Picassos *Guérnica* einem Gedicht gegenübergestellt, das Paul Éluards über dieses Gemälde schrieb; Liebhaber englischer Literatur werden an Keats' *Ode to a Grecian Urn* denken, während deutschen Lesern vielleicht eines der ekphrastischen Gedichte Rilkes einfällt: er schrieb "Das Abendmahl" auf Leonardo da Vincis Fresko, "L'ange du méridien. Chartres" auf eine Steinfigur an der französischen Kathedrale, "Himmelfahrt Mariae" auf ein Bild von El Greco, sowie viele weitere auf Bildwerke von antiken Torsi bis zu Grafiken des Worpsweder Künstlers Heinrich Vogeler.

Als *musikalische Ekphrasis* bezeichne ich das Gegenstück zu diesem Phänomen in der Musik: Hier wird das Bildwerk nicht in Worten, sondern in Tönen "sehr anschaulich gemacht". Dies allerdings wirft die Frage nach der Semantik der musikalischen Sprache auf. Natürlich kann ein aus Tönen bestehendes Werk weder "links unten" noch "Kathedrale" sagen; doch sollte man sich (vielleicht anhand der Worte *Hund, dog, chien, perro* etc. für 'des Menschen besten Freund') daran erinnern, dass ja auch in der menschlichen Sprache nicht der Laut den Inhalt bezeichnet, sondern die Übereinkunft über die mit diesem Laut verbundene Bedeutung. Konventionen zur Regelung der Kommunikation aber gibt es nicht nur in der gesprochenen Sprache. Die Sprache der westlichen Kunstmusik enthält einen ganzen Katalog von Bedeutungsträgern, die – von Komponisten meist bewusst eingesetzt, von Hörern eher unbewusst wahrgenommen – auf außermusikalische Objekte verweisen. Dazu gehören:

- die nach dem Vorbild der formellen Redekunst im 15.-16. Jahrhundert entwickelten, im 17.-18. Jahrhundert kodifizierten Figuren der musikalischen Rhetorik, sowie die "Affekte", die zu einem System in ihrer emotionalen Aussage festgelegter Intervalle und Tongruppen führte – vom chromatischen Abstieg des *passus duriusculus*, der Trauer und Angst ausdrückte, zum Tritonus-Intervall der übermäßigen Quart oder verminderten Quint, die als *diabolus in musica* identifiziert wurde;
- die Stimmungen, die mit den Tongeschlechtern Dur und Moll, aber auch mit bestimmten Tonarten sowie mit den mittelalterlichen Modi (Kirchentonarten) in Verbindung gebracht wurden;
- die Deutung kurzer musikalischer 'Gesten' anhand der zu ihrer Erzeugung nötigen Bewegung;
- die Nachzeichnung visueller Objekte (wie des Kreuzes) in der melodischen Kontur; und
- die Anspielungen auf Personen durch Ton-Buchstaben – von Bachs berühmter Signatur *b-a-c-h* zu denen von Schumann, Schostakowitsch, Schönberg, Berg usw. bis zu den akrostischen Verbeugungen vor Gönnern (Schumanns ABEGG) oder Geliebten (Alban Bergs Hanna Fuchs im *a-b-h-f* seiner *Lyrischen Suite*).

Diese Kategorien bezeichnen ganz unterschiedliche Arten, wie Musik auf ein außermusikalisches Objekt deuten kann. Figuren der musikalischen Rhetorik benötigen keinen Mittler; sie funktionieren innerhalb einer Kultur und Zeit wie ein Vokabular. Gesten werden nur verstanden, wenn der Hörer

sich 'einfühlen' kann. Melodische Konturen zeichnen eine Silhouette nur nach (und auch dann im besten Falle meist recht ungelenk), wenn Hörer sich auf die bei uns übliche, aber im Grunde keineswegs selbstverständliche metaphorische Sprechweise einlassen, nach der Töne mit einer schnelleren Schwingung als "hoch" und solche mit einer langsameren als "tief" bezeichnet werden. Ton-Buchstabieren schließlich hat nur Sinn, wenn alle Beteiligten den Tönen dieselben Namen geben. Dies aber ist schon im angelsächsischen Raum, wo es unser *h* "b" heißt und die Gleichsetzung von *es* = S ganz unverständlich ist, nicht gegeben, noch weniger für die an *do-re-mi* gewöhnten Romanen. Für einen nicht deutsch sprechenden Musiklieb-haber ist es also ein Zeichen von Bildung bzgl. etablierter Konvention, wenn er den Doppelstoß auf dem erniedrigten *e* in Luigi Nonos *Il canto sospeso* als Hinweis auf die berüchtigte Schutzstaffel der Nazis erkennt. Doch vergessen wir nicht: Auch Werke der Dichtung und Malerei enthalten Anspielungen auf vielen Ebenen, von denen jeder Betrachter einen größeren oder kleineren Ausschnitt 'erkennt'.

Wie in der dichterischen und bildnerischen Sprache, so stellen auch in der Musik die auf Konventionen beruhenden Bedeutungsträger nur einen kleinen Ausschnitt aller zur Sinnstiftung verwendeten Mittel dar. Komponisten bedienen sich darüber hinaus eines reichen Repertoires an mimetischen, tonmalerisch evozierenden, suggestiven und symbolisch wirkenden Mitteln. Einzelne Bausteine sowie ihre Stellung zueinander, das vertikale Gewebe (die Textur) und die horizontale Form (die Struktur), die Anordnung der Töne, Verwendung spezifischer Klangfarben und viele andere Aspekte werden mit der Darstellung betraut. Zitate aus bekannten Musikwerken oder Anspielungen auf bestimmte Stile, Gattungen ('Volkslied', 'Walzer') oder außerhalb des Konzertsaals gehörte Ereignisse ('Jagdhornruf', 'Schrei eines Käuzchens') steuern Hinweise auf Gemeintes bei, können aber auch ironisierend oder verfremdend eingesetzt werden. Und nicht zuletzt bietet sich alles Zählbare – Töne innerhalb eines Themas oder Bassgangs, Taktschläge, Takte, Abschnitte, Stimmen und vieles mehr – für numerische Symbolik traditioneller Art oder eigener Erfindung an. Dabei allerdings zieht sich die Kunst oft ins Allerheiligste zurück, das nur Eingeweihten zugänglich ist; denn es wäre vermessen zu erwarten, dass Hörer, die sich eher selten mit klassischer Musik beschäftigen, derartige Zahlensymbole erfassen. Selbst Kennern gelingt dies oft erst beim Lesen der Partitur.

So viel zur Fähigkeit der Musik, sich 'zu äußern' und 'zu kommentieren': Die Mittel sind grundsätzlich dieselben im Falle der Programmmusik, bei der das inspirierende Bild vom Komponisten selbst, aus seiner

Erinnerung oder Fantasie stammt, und im Falle der musikalischen *Ekphrasis*, bei der ein anderer Künstler das zu reflektierende Bild – und damit bereits eine erste Deutung des dargestellten Inhalts – liefert. Diesen Unterschied sowie die Varianten der *Ekphrasis* möchte ich anhand einer fiktiven Geschichte erläutern und mit einigen meiner Lieblingsbeispiele aus dem Bereich der ekphrastischen Poesie belegen.

Sieben imaginäre Venedig-Gedichte, oder: Varianten ekphrastischer Haltung

Dank eines dichtenden Freundes habe ich eine Reihe Szenarios beobachten können, die die verschiedenen Aspekte des Themas "Kunst über Kunst" beleuchten:

1. Als Student reiste mein Dichterfreund nach Italien und besichtigte u.a. Venedig. Begeistert von der besonderen Atmosphäre der Stadt kehrte er eines Abends in sein Hotelzimmer zurück und hielt seine Eindrücke in poetischer Form in seinem Tagebuch fest.
2. Viele Jahre später – er bereitete sich gerade auf eine neue Reise nach Norditalien vor – entdeckte er im Haus eines Freundes einen Bildband zu Canaletto, der die Lagunenstadt wie kein anderer gemalt hat. Wieder zuhause, schrieb mein Dichterfreund "Canalettos Venedig", in dem er die verschiedensten Darstellungen des Künstlers zu einem poetischen Gesamtbild vereinte.
3. Wenig später kam mein Dichterfreund nach Dresden. Als er hörte, dass die dortige Gemäldegalerie Canalettos *Il Campo die Santi Giovanni e Paolo* besitzt, nahm er sich einen Nachmittag frei, um sich nur in dieses eine Kunstwerk zu vertiefen. Er hatte sich einen Schreibblock mitgenommen und begann noch im Ausstellungssaal selbst, in vier verschiedenen Gedichten wiederzugeben, was Canaletto zu sehen und ihm durch dieses Bild zu vermitteln schien.

Wie wird man diese Venedig-Gedichte einstufen, und was haben sie möglicherweise mit *Ekphrasis* zu tun? Das erste Gedicht ist ganz offensichtlich kein Fall von *Ekphrasis*, denn es gibt die Eindrücke wieder, die der Dichtende selbst von Venedig hat, nicht die Darstellung durch einen bildenden Künstler. Es ist ein *beschreibendes* Gedicht, das literarische Äquivalent zur Programmmusik. Gedichte wie das zweite werden als *kumulative Ekphrasis* bezeichnet: hier inspirieren mehrere Eindrücke einer Szene oder Geschichte, die ein anderer Künstler in seinem Medium gegeben hat,

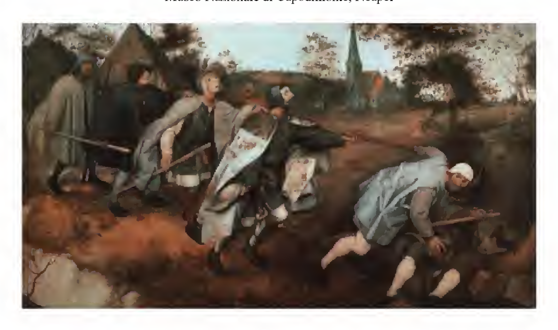
gemeinsam eine einzige Reaktion im reflektierenden Medium. Dies gibt es auch in der Musik; unter den Beispielen, die mir einfallen, sind das Klavierkonzert des bulgarisch-amerikanischen Komponisten Henri Lazarof mit dem Titel *Tableaux after Kandinsky*, ein sinfonischer Satz des kanadischen Komponisten R. Murray Schafer, "Paul Klee: From the Diaries" (aus *Three Contemporaries*), und *Vincent*, eine Oper, in der der finnische Komponist Einojuhani Rautavaara zu van Goghs 100. Geburtstag nicht nur dessen Leben in Erinnerung rief, sondern vor allem der Ästhetik des Malers seine Reverenz erwies. Bei den in Dresden entstandenen Gedichten endlich handelt es sich um echte *Ekphrasis*. Allerdings wissen wir noch nichts darüber, wie und in welchem Sinne sich die vier Gedichte auf das Gemälde beziehen. Also müssen wir noch genauer hinschauen und analysieren.

4. An Canalettos *Il Campo dei Santi Giovanni e Paolo* beeindruckte meinen Dichterfreund nicht nur, was tatsächlich dargestellt ist (die Einzelheiten der Architektur, die Atmosphäre, der erzielte Effekt), sondern auch, welche strukturellen Mittel der Maler zu diesem Zwecke einsetzt. Er stellte sich daher zuerst die Aufgabe, ein Gedicht zu entwerfen, das die Verbindung von Inhalt und Form auf sprachlicher Ebene entsprechend wiederspiegeln sollte.

Eine solche Haltung nennt die Ekphrasis-Forschung "Transposition". Transposition zielt also darauf ab, im eigenen künstlerischen Medium Mittel des Ausdrucks und der Struktur zu finden, die denen im betrachteten Kunstwerk entsprechen. Die Entsprechung kann dabei auf jedem Punkt einer gedachten Skala zwischen sehr direkt und sehr indirekt angesiedelt sein. Die drei folgenden Beispiele sollen die Breite des Spektrums zeigen. Im ersten Fall geht es um eine gleichnishafte Darstellung mit moralischem Unterton, im zweiten um ein frühes surrealistisches Gemälde, und im dritten um ein ganz spielerisches Bild.

Brueghels Gemälde von den Blinden (s. Abb. 1) sowie Gisbert Kranz' darauf bezogenes Gedicht sind von einem biblischen Gleichnis inspiriert (Matthäus 15: 12-14), insbesondere dessen letztem Satz: "Lasst sie, es sind blinde Blindenführer. Und wenn ein Blinder einen Blinden führt, werden beide in eine Grube fallen." Bei Matthäus spricht Jesus hier gegen die Pharisäer, d.h. gegen die Theologen seiner Zeit. Diese betrachtete er als "blinde Blindenführer", denn sie achteten von Menschen gemachte Gesetze höher als Gottes Gebote und nahmen an Jesu Lehren Anstoß, da sie das Licht (der Wahrheit) nicht sahen. In Brueghels Gemälde sehen wir sechs Männer, die in einen Graben fallen. Der Vorausgehende (sprich: der irrende Theologe und Führer) bringt den hinter ihm Gehenden, der sich an ihm festhält (sprich:

ABBILDUNG 1: Pieter Brueghel d. Ä., *Die Parabel von den Blinden* (1568)
Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel



Gisbert Kranz, *Der Blindensturz*

l
i
n
ks
liegen
läßt die kirche
augenlos,der sich
hält am stab von
augenlos,der sich
hält am leib von
augenlos,der sich
hält am leib von
augenlos,der sich
hält am stab von
augenlos,der sich
hält am leib von
augenlos,der
stürzt
bo-
den-
los

den Theologiestudenten, der einem blinden Lehrer gehorcht), zu Fall. Dieser Mann ist jedoch seinerseits wieder zur Stütze für einen anderen geworden, der nicht selbst sehen kann und hofft, den Weg zu finden, indem er sich an einem Sichereren festhält – das wiederholt sich so bis zum letzten. Hätte nur einer von ihnen den Mut, die trügerische Führung aufzugeben und nicht mehr "die Kirche links liegen zu lassen" (das Symbol der Erlösung und göttlichen Offenbarung zu ignorieren), würde er sehend und müsste nicht mehr straucheln. Kranz gibt nicht nur die dargestellte Szene und deren symbolischen Gehalt wieder, sondern auch die bildliche Anordnung, die Brueghel ihr gab. Dabei ist der von Kranz gewählte deutsche Ausdruck "links liegen lassen" besonders plastisch, da er sowohl die tatsächlichen räumlichen Bezüge in Brueghels Bild beschreibt als auch die seelische Verfassung der Männer, die von der Kirche, blind wie sie sind, keinerlei Notiz nehmen. Der Bezug zur "visuellen Poesie" drängt sich in dieser Transposition förmlich auf.

Als Kris Tanzberg, einer der produktivsten zeitgenössischen Dichter ekphrastischer Werke in deutscher Sprache,[1] Giuseppe Arcimboldis barock surrealistisches Gemälde *Vertumno* (Abb. 2) poetisch "transponierte", imitierte er ebenfalls sowohl die Aussage als auch die vom Künstler eingesetzten Mittel – sein Gedicht gilt also sowohl den Eigenheiten des Kaisers Rudolf II. (wie ihn der italienische Maler sah und wie er von Historikern portraitiert wird) als auch Arcimboldis höchst eigenwilliger und humorvoller Art, das kaiserliche Gesicht auf seiner Leinwand ausschließlich aus Feldfrüchten zusammenzusetzen.

Liest man den ganz ohne Interpunktion gehaltenen Text als eine durchgehende poetische Beschreibung, so erfährt man (durch die erwähnten Ereignisse, aber fast mehr noch durch Eigenheiten der Syntax), wie chaotisch und vieldeutig-ungewiss das Leben des Monarchen gewesen sein muss. Rudolf II. von Habsburg, von 1576 bis 1612 Heiliger Römischer Kaiser, war überzeugter Katholik und als solcher mitverantwortlich dafür, Deutschland den nordwärts drängenden Gewalten der Gegenreformation zu öffnen. Wegen seiner Untätigkeit im Türkenkrieg und im ungarischen Aufstand von 1604 zwangen ihn seine Brüder und Vettern, 1608 zugunsten seines Bruders Matthias auf die Regentschaft in Österreich, Ungarn und Mähren zu verzichten; 1611 musste er Matthias auch noch Böhmen überlassen. Tanzbergs Sprache reproduziert den wirren Gedankenfluss des unfähigen Kaisers mit seiner armseligen Mischung aus Angeberei und Mitleid heischendem Flehen.

[1]Der Name Kris Tanzberg ist ein recht durchsichtiges Anagramm von Gisbert Kranz.

ABBILDUNG 2 Giuseppe Arcimboldi, *Vertumno* (1591)
Skokloster, Styrelsen, Stockholm



Kris Tanzberg, *bildnis rudolfs des zweiten*

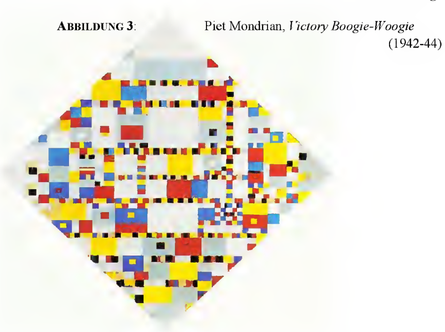
vertumnNUS SCHALmeien lauscht
denkt an palerMO EHREN wilL AUCH er
die künstler denkt an tivOLI VENerische
krankheiten nimmt man in kauf
wenn man wie auf cAPRI KOSEN kann
neulich schlug ein anaTOM ATEmlos
heisSA LATerna magica entzWEI ZENtauren
galoppierten vorüber noch wirkt in ihm das
trauMA ISraelit kaM OHNe seinen sauren
kaftAN AN AStrologe wollt er sein
wollt ihm einen faKIR SCHENken
saß auf seinem diVAN ILLEgitim

vertumnus lauter lachend WEINT RAUBEN will
man mir mÄHREN aufruhr ach du tOBST
in ungARN IKArus SPAR GELd so RETT ICH
noch prag proBIR NEpoten neppen gLAUBen
ich bin im kamPF LAU MENschen mich betRÜBEN
mein schlafgeSELLE RIEf sie sind schon hüben
der willKÜR BISchöfe mich schnöd betrogen
mein bruder mich betROG GENealogen
rekognoszieren habsburgs schimMEL ONEra
ins meer versenken selbst ein kAP FELonie
als ein auGUR KENn ich als sieGER STEh ich
und bleiBE EREmit ja alles seh ich
so arcimboldi male mein gesicht
mein FRUCHTig konterFEI GENier dich nicht.

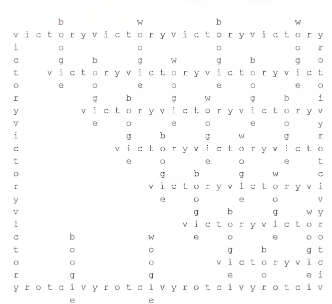
Jenseits dieser beiden Schichten der Information 'von außen' (durch die Fakten) und 'von innen' (durch die ineinander stürzenden Sätze) gibt es jedoch noch eine dritte Ebene. Ebenso wie Arcimboldis Gemälde unseren respektvollen Galeriebesucher-Blick zum Besten hält mit einer Bildkomposition, die ein Portrait zu sein scheint, sich aber bei genauem Hinsehen als eine fantastische Zusammenstellung aller möglichen Gemüse, Früchte und Blumen erweist, so tut das auch das Gedicht. Lenken wir unsere Aufmerksamkeit vom Satzinhalt auf die (zum Teil auseinandergerissenen) Worte, die durch Großschreibung hervorgehoben sind, so entdecken wir die Namen von 33 Sorten Obst, Gemüse und Getreide. Der Dichter hat also in poetische Sprache "transponiert", was der Maler visuell dargestellt hat: sein Portrait zeigt zugleich Kaiser Rudolf und Vertumnus, den Gott der Feldfrüchte.

Wo das bildnerische Werk vor allem spielerisch ist, werden auch auf sie reagierende ekphrastische Gedichte diesen Aspekt betonen. Das kann durch eine geistreiche Anspielung geschehen, durch lautmalerische Sprachsilben oder durch grafische Darstellung mit Hilfe vereinzelt geschriebener Buchstaben. Ein Beispiel, das mehrere dieser Dimensionen vereint, schrieb der belgische Dichter Ivo Vroom in Verehrung für den holländischen Maler Piet Mondrian. *hommage à mondriaan* ist gleichzeitig Transposition und Spiel, insofern das Wortbild als Textelement die Titelkomponenten des Bildes benutzt. In der Struktur allerdings übersetzt Vrooms Gedicht nicht die Ausrichtung des spezifischen Kunstwerks (mit dem auf die Spitze gestellten Quadrat), sondern das den meisten bekannten Mondrian-Bildern gemeinsame Format.

ABBILDUNG 3: Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie* (1942-44)



Ivo Vroom, *hommage à mondriaan*



```
        b             w             b             w
v i c t o r y v i c t o r y v i c t o r y v i c t o r y
i       o             o             o             o   r
c       g     b       g     w       g     b       g   o
t     v i c t o r y v i c t o r y v i c t o r y v i c t
o       e     o       e     o       e     o       e   o
r             g     b       g     w       g     b     i
y           v i c t o r y v i c t o r y v i c t o r y v
v             e     o       e     o       e     o     y
i                   g     b       g     w       g     r
c                 v i c t o r y v i c t o r y v i c t o
t                   e     o       e     o       e     t
o                         g     b       g     w       c
r                       v i c t o r y v i c t o r y v i
y                         e     o       e     o       v
v                               g     b       g     w y
i                             v i c t o r y v i c t o r
c         b             w       e     o       e     o o
t         o             o             g     b       g t
o         o             o           v i c t o r y v i c
r         g             g             e     o       e i
y r o t c i v y r o t c i v y r o t c i v y r o t c i v
          e             e
```

Im Bereich der musikalischen Ekphrasis ist die spielerische Haltung in Ivo Vrooms *hommage à mondriaan* sehr gut zu vergleichen mit drei Kompositionen, die sich reflektierend auf Paul Klees geistreiche Miniatur *Die Zwitschermaschine* beziehen; Gisbert Kranz' *Blindensturz* in seiner Kombination aus struktureller Entsprechung und religionsphilosophischer Deutung hat in der Haltung einige Ähnlichkeit mit Respighis Kompositionen nach Gemälden von Botticelli; beide Werke werden in diesem Buch analysiert und interpretiert (siehe Kapitel 1 und 2). Ein Äquivalent zu Tanzbergs *bildnis kaiser rudolfs des zweiten* findet sich in Walter Steffens' *La Femme-Fleur* für Flöte und Klavier, das sich auf Pablo Picassos Gemälde desselben Titels aus dem Jahr 1947 bezieht. Picasso verfolgt in diesem Werk einen Abstraktionsprozess: Ein naturalistisch gemalter weiblicher Akt wird im Verlauf einer Reihe von Retuschen in eine Sonnenblume mit Frauengesicht verwandelt. Entsprechend bedient sich Steffens der seriellen Technik, um eine ursprünglich liebliche Melodielinie in eine pointillistische Abstraktion zu überführen. Wie die Umrisse im Portrait zunächst verzerrt und schließlich zu neuen Formen gefügt werden, so wird auch die seriell entwickelte Melodielinie aufgebrochen und aus ihren Bestandteilen später zu ganz anderen musikalischen Einheiten gruppiert. In ihrem Buch *Musik nach Bildern* liest Monika Fink den musikalischen Schluss, für den Steffens die Flöte zur eleganten Ausgangsphrase zurückkehren lässt, als musikalische Interpretation der Tatsache, dass der Blick des Bildbetrachters, nachdem er Picassos Verwandlung von Frau zu Blume verfolgt hat, am Ende zur menschlichen Ausgangsfigur zurückkehrt, sobald er ihr Gesicht zwischen den Blütenblättern ausmacht. – So viel zur Haltung im ersten der Dresdener Venedig-Gedichte.

5. Während mein Dichterfreund über die Einzelheiten, die Canaletto in seinem Venedig-Bild wiedergibt, nachdachte, begann er, sie in historischen und symbolischen Zusammenhängen zu lesen. Er erinnerte sich an den Einfluss und Reichtum des Stadtstaates, der lange Zeit die wirtschaftliche Vorrangstellung im Mittelmeerraum innehatte, und an die für das damalige Italien ungewöhnliche Position des *Dogen*, des gewählten Herrschers der Republik Venedig. Die prächtigen Paläste verraten nicht, dass sie prekär auf Holzpfählen gebaut und wie die ganze Stadt ständig in Gefahr sind, vom Meer, dem die Bürger all ihren Wohlstand verdanken, wieder zerstört zu werden. Der venezianische Maler mochte diese beiden kontrastierenden Aspekte seiner Heimat als zwei Seiten seiner Selbst ansehen. Diese Dimension sollte das nächste Gedicht beleuchten.

Eine solche Haltung des ekphrastischen Dichters kann man als "Hintergrunddeutung" bezeichnen. Sie setzt normalerweise voraus, dass die Einzelheiten einer bildlichen Darstellung auf ein Wissen verweisen, das der Künstler zwar mit dem Betrachter teilt, eine Information, zu der grundsätzlich auch jeder Galeriebesucher Zugang hat, die aber im Bild selbst nicht enthalten ist. Szenen, die historische, legendäre oder mythologische Ereignisse repräsentieren, eignen sich besonders gut; ebenso fordern Orte oder Personen, die allen Mitgliedern einer Kulturgemeinschaft wohl bekannt sind, fast immer eine Deutung heraus, die über das hinausgeht, was ein Künstler in eine Momentaufnahme einbringen kann. (Ein Musterbeispiel dieser Kategorie – leider viel zu lang, als dass es hier aufgenommen werden könnte, ist das 78-seitige ekphrastische Gedicht des Spaniers Miguel de Unamuno, *El Christo de Velázquez*, das die konkrete Christusabbildung nur zum Anlass nimmt, über weit greifende Fragen der Christentumsgeschichte nachzudenken.)

Mein Favorit in dieser Kategorie ist ein Sonett, mit dem der französische Dichter Baudelaire das Bild eines älteren Landsmannes deutet, der seinerseits das Schicksal eines 250 vor ihm lebenden Dichters in Erinnerung ruft:

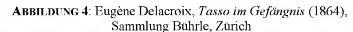


ABBILDUNG 4: Eugène Delacroix, *Tasso im Gefängnis* (1864), Sammlung Bührle, Zürich



Charles Baudelaire "Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix"

Le poète au cachot, débraillé, maladif,
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme.

Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!

Der Dichter im Kerker und Lumpengewand
Zertritt kranker Starre ein Blatt seiner Hand;
Der Schrecken entflammt seine Augen – sie hellen
Die Stiege des Taumels; dort wird er zerschellen.

Verstörend Gelächter erfüllt sein Gefängnis
Und führt seine Seele in Wahn und Verhängnis;
Der Zweifel umschleicht ihn, und Angst seinen Geist
In hundert Gestalten und schrecklich umkreist.

Erlauchtheit gefangen in feuchtem Gelass,
Die Fratzen, der Schwarm der Gespenster in Hass,
Die aufgescheucht hinter ihm summen, der Jammer ...

Der Träumer erwacht vom Entsetzen der Kammer –
Dein Gleichnis, o Seele voll dunkelsten Traums,
Erstickt von den Mauern des endlichen Raums!

Deutsch von Carlo Schmid

Was wussten Delacroix und Baudelaire über das Schicksal des italienischen Dichters? Mit 31 Jahren vollendete Torquato Tasso sein großes Epos, *Gerusalemme liberata* [Das befreite Jerusalem], das mit seinen 20 Cantos auf dem historischen Bericht von der 1099 erfolgten Eroberung Jerusalems im ersten Kreuzzug gründet. Als Freunde, denen er vor der Veröffentlichung aus dem Manuskript vorlas, das Werk kritisierten und als

häretisch verurteilten, erlitt Tasso einen Nervenzusammenbruch. Für Jahre wurde er in den für Irre reservierten Flügel eines Krankenhauses eingesperrt und dort teilweise angekettet. Delacroix malte diese Szene mindestens dreimal. Zwei frühe Versionen nannte er noch "Tasso im Irrenhaus", doch bei der letzten änderte er den Titel zu "Tasso im Gefängnis". Die Bezeichnung "Gefängnis" für das, was wir heute als Nervenheilanstalt bezeichnen würden, vermittelt den Eindruck, den der gebrochene Tasso selbst bekommen haben mag. Doch gilt dies nur für den Titel. Das Gemälde selbst zeigt einen jungen Adligen, gut gekleidet, mit sauber gestutztem Bart und keinerlei Anzeichen von Verrücktheit. Sein rechter Ellbogen ist auf das anmutig aufgestellte Knie gestützt, sein Kopf gegen die geschlossene Hand gelehnt in einer nachdenklichen Pose. Er erscheint wesentlich gelassener als seine recht wild aussehenden Besucher. Der angsterfüllte Blick und die Kränklichkeit, die ihm die Biografen für diese Lebensphase bescheinigen, sind bei Delacroix nicht auszumachen. Auch ein Manuskript ist nicht zu sehen, weder "unter seinem konvulsiven Fuß" noch irgendwo sonst. Sieht Baudelaire also Dinge, die Delacroix gar nicht gemalt hat? Tatsächlich ist das Manuskript implizit vorhanden, war es doch das entscheidende Requisit, das zu dem führte, was die literarische Welt seither als Musterbeispiel für die "Einkerkerung des Genies durch die verständnislose Welt" beklagt. Wenn Baudelaire betont, dass dieses Manuskript 'mit Füßen getreten' wurde, so erinnert er seine Leser einerseits an den Hohn und Spott, dem das Werk vor seiner letztlich äußerst erfolgreichen Veröffentlichung ausgesetzt war, und andererseits an dessen Titel und die Ironie, die Tasso ausgerechnet für seine Darstellung des *befreiten* Jerusalem die Unfreiheit bescherte.

Zu den Werken im Bereich der *musikalischen Ekphrasis*, die in ähnlicher Weise der Hintergrunddeutung verschrieben sind, gehören zwei, die Marc Chagalls Jerusalemer Glasfenster sinfonisch reflektieren (s. Kap. 3). Auch hier greifen die Komponisten auf einen außerhalb der zwölf Tableaux liegenden Verstehenshorizont zurück, wenn sie das in den Glasbildern Dargestellte in Kenntnis der biblischen Geschichten von den zwölf Söhnen Jakobs und den zwölf Stämmen Israels interpretieren. Das Publikum versteht insbesondere das nicht-vokale Werk des Engländers John McCabe umso besser, je tiefer seine Kenntnis der alttestamentlichen Figuren reicht, während der israelische Komponist Jacob Gilboa den Hörern eine Brücke baut, indem er jedes zweite Stück seiner Suite als Chorsatz mit wahlweise hebräischem, deutschem oder englischem Text setzt. — Doch zurück in die Dresdner Gemäldegalerie mit seinem Canaletto.

6. Im Laufe des Nachmittags beginnen die Gedanken meines Dichterfreundes zu wandern: zum venezianischen Karneval und seinen erlaubten Ungezogenheiten, die ihn schon lange faszinieren, zu Shakespeares *Kaufmann von Venedig* und zu Thomas Manns *Tod in Venedig*.

Der Begriff "Assoziation" wird in Bezug auf ekphrastische Gedichte ganz ähnlich vage verwendet wie in anderen Zusammenhängen. Ein Sinneseindruck oder geistiger Anstoß löst Erinnerungen oder Fantasiegebilde aus, die, wenn sie sich nur einige Zeit frei entwickeln dürfen, oft recht weit vom tatsächlichen Stimulus wegführen. Das Vergnügen einer solchen Assoziation für den Dritten – den Leser – ist nur dann groß, wenn die assoziierten Inhalte einerseits unerwartet genug sind, dass sie überraschen, andererseits aber in einer Weise erreicht worden sind, die es dem Interessierten erlaubt, den Entwicklungsgang nachzuvollziehen, selber abzuschreiten und dabei vielleicht eigene ungeahnte Einsichten zu erlangen.

Ein kleines Gedicht des englischen Poeten James Kirkup auf Paul Klees Zeichnung *Vergesslicher Engel* macht dies sehr deutlich:

ABBILDUNG 5: Paul Klee, *Vergesslicher Engel* (1939),
Kunstmuseum Bern (Paul-Klee-Stiftung)



the hands
in Zen meditation
eyelids lowered
in contemplation
that is self-
forgetting
mouth in the half
smile
of absence
absence of mind
presence
of nothingness
with all and
nothing among
the lifted wings
of unspoken prayer

die hände
in Zen-meditation
augenlider gesenkt
in betrachtung
die selbst-
vergessenheit ist
mund im halben
lächeln
der abwesenheit
geistesabwesenheit
gegenwart
des nichts
mit allem und
nichts zwischen
den erhobenen flügeln
ungesprochenen gebets

Vergesslichkeit – normalerweise als Unzulänglichkeit beklagt – wird hier als Merkmal einer inneren Qualität gedeutet: wer Kontemplation sucht und daher nach Versenkung und Innengerichtetheit des Geistes strebt, tut tatsächlich gut daran, alles Unwesentliche zu "vergessen". Der Dichter, so erfährt man aus seiner Biografie, ist zum Buddhismus konvertiert; so erklärt sich, warum er die niedergeschlagenen Augen und zusammengelegten Hände des Engels als Anzeichen einer bewusst gesuchten, Achtung gebietenden, meditativen Haltung deutet. Klee selbst hatte vermutlich keine Übungen im Sinne östlicher Religionen vor Augen, als er die Figur mit wenigen Linien so ausdrucksvoll entwarf; er mag, als er Augen und Hände seines Engels zeichnete, vielmehr an leise zu beschmunzelnde Zerknirschtheit gedacht haben. Dennoch erscheint Kirkups poetische Interpretation in wunderbarer Harmonie mit dem Werk, auf das sie sich bezieht – nicht zuletzt, weil sie den Leser auf die Mehrschichtigkeit nicht nur der menschlichen Mimik, sondern auch des unserer Deutung oft unreflektiert zugrundeliegenden Wertesystems stößt.

In der Musik hat die assoziative Haltung etliche sehr interessante Werke hervorgebracht; eines davon, Arthur Honeggers Oratorium *La danse des morts* nach einer Holzschnittserie von Hans Holbein, werde ich in diesem Buch analysieren (s. Kap. 4). Zwei weitere Beispiele möchte ich hier nur kurz nennen. Leoš Janáček Komposition *Otce nas* [Vater unser] stellt eine sehr selbständige Reflexion über eine Bilderserie desselben Titels von Josef Kresz-Mecina dar. Der polnische Künstler konzentriert sich in seinen Wandpanelen auf Christus, den er in Stellvertretung des im Gebet angerufenen Gottes als den darstellt, der die Erde beschützt und den Armen ihr tägliches Brot gibt. Dagegen empfangen die Menschen im Werk des tschechischen Komponisten ihre Nahrung nicht als Zeichen göttlicher Gnade, sondern als etwas, auf das sie dank ihrer Arbeit ein Anrecht haben. "Unser tägliches Brot gib uns heute" ist hier als Forderung formuliert und führt in einem *crescendo* über einer Ostinato-Figur, die eben diese Insistenz versinnbildlicht, zu vollchörig ungehaltenen Schreien nach "Brot! Brot!" In dieser und auch anderer Hinsicht weicht der Komponist von den gläubig-idealistischen Vorgaben des Malers, in dessen Welt es noch Vertrauen zum sorgenden himmlischen Vater gibt, ab und vermittelt seine eigene, eher politisch getönte Aussage.

Ein anderes faszinierendes Beispiel für musikalische Ekphrasis der assoziativen Art stammt von Per Nørgård. In seiner Komposition *Prelude and Ant Fugue. Hommage à M.C. Escher* spielt der dänische Komponist in geistreicher Weise sowohl mit Eschers Druck *Ameisenfuge* als auch mit einer Kapitelüberschrift in Douglas R. Hofstadters berühmtem Buch *Gödel,*

Escher, Bach. Hofstadter gibt seinen Kapiteln, ihren abwechselnd methodologischen und anekdotischen Inhalten entsprechend, alternierend technische und musikalische Titel. Zwei der musikalischen Titel sind, quasi über die dazwischengeschaltete Abhandlung hinweg, durch Auslassungspunkte miteinander verbunden: Das erste 'musikalische' Kapitel in Teil II des Buches trägt die Überschrift "Prelude . . ."; ihm folgt, nach komplizierten Ausführungen zu "Levels of Description, and Computer Systems", das nächste 'musikalische' Kapitel als ". . . Ant Fugue". Hier reproduziert Hofstadter den Escher-Druck, der auch das Titelblatt von Nørgårds Partitur schmückt, während er sein Kapitel "Prelude . . ." mit einem anderen Escher-Druck illustriert, *Möbius-Band II*, in dem Ameisen über die unendliche Oberfläche des berühmten verdrehten Rundbandes laufen. Nørgårds eigenes Präludium spielt zudem – aufgrund einer Gedankenverbindung, die ebenfalls nicht auf den holländischen Künstler, sondern auf Hofstadters Buch beruht – mit der Figuration des ersten Stückes aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, deren Bewegung er assoziativ als endlosen Rundbandlauf interpretiert.

7. Das letzte Gedicht meines Dichterfreundes beruht auf der Beobachtung, dass, obwohl Canaletto zweifellos ein Meister in allem war, was sich bildlich einfangen lässt, es doch vieles in der Stadt Venedig gibt, das in einer nur visuellen Darstellung notwendigerweise fehlen muss: die Klänge der Glocken von San Marco, das Singen der Gondolieri, der Geschmack der salzigen Luft und der Geruch des Wassers, das an den Wänden der jahrhundertealten Paläste leckt. In der Vorstellung des nicht bildlich Darstellbaren findet der Dichter ein wieder anderes, reiches Ideenfeld.

"Ergänzung" ist ein anderer recht lose gebrauchter Begriff, der in der *Ekphrasis* gute Dienste leistet. Er impliziert nicht, dass ein Kunstwerk unvollständig oder durch die Beschränkung auf sein Medium unzureichend ist. Wenn Dichter ein Werk bildender Kunst "ergänzend" reflektieren, so füllen sie die stumme Darstellung mit nicht-räumlichen Sinneseindrücken oder Kausalverbindungen, lesen die festgehaltenen Gesten als Momentaufnahmen komplexer Bewegungsabläufe, geben dem Augenblick ein imaginäres Vorher und Nachher und erfinden für die Personen Gedanken, Wünsche und Gefühle.

Mein erklärtes Lieblingsgedicht in dieser Kategorie stammt von der chilenischen Nobelpreisträgerin Gabriela Mistral, die in einem Sonett auf Auguste Rodins berühmten *Denker* versucht, sich die Gedanken hinter der Stirn dieses berühmten Sinnenden vorzustellen.

ABBILDUNG 6: Auguste Rodin,
Le penseur (1876),
Musée Rodin, Paris



Gabriela Mistral, *El pensador de Rodin*

Con el mentón caído sobre la mano ruda,
el Pensador se acuerda que es carne de la huesa,
carne fatal, delante del destino desnuda
carne que odia la muerte, y tembló de belleza.

Y tembló de amór, toda su primavera ardiente,
y ahora, al otoño, anégase de verdad y tristeza.
El "de morir tenemos" pasa sobre su frente,
en todo agudo bronce, cuando la noche empieza.

Y en la angustia, sus músculos se hienden, sufridores.
Los surcos de su carne se llenan de terrores.
Se hiende, como la hoja de otoño, al Señor fuerte

que le llama en los bronces ... Y no hay árbol torcido
de sol en la llanura, ni león de flanco herido,
crispados como este hombre que medita en la muerte.

[Das Kinn auf die rauhe Hand gefallen erinnert sich der Denker, dass er Fleisch vom Knochen ist, sterbliches Fleisch, nackt vor dem Schicksal, Fleisch, das den Tod hasst, und einst vor Schönheit zitterte. // Und vor Liebe zitterte es, während seines ganzen heißen Frühlings, und jetzt, im Herbst, versinkt es in Wahrheit und Traurigkeit. Das "sterben müssen wir" streift über seine Stirn, in ganz scharfer Bronze, als die Nacht beginnt. // Und in der Angst verkrampfen sich seine Muskeln, schmerzend. Die Furchen seines Fleisches füllen sich mit Entsetzen. Er knickt, wie ein Herbstblatt, dem starken Gott zu // der ihn in bronzenen Klängen ruft ... Und es gibt keinen von der Sonne der Ebenen verkrümmten Baum, keinen Löwen mit verletzter Flanke, der so knorrig wäre wie dieser Mann, der über den Tod meditiert.]

In der Musik gehört zu den Werken der "ergänzenden" Wiedergabe Sergej Rachmaninows *Toteninsel*, das dem stummen Anblick in Böcklins Bild nicht nur die *Dies irae*-Melodie hinzufügt, sondern auch Rhythmen, die die Geräusche der zwei Ruderer im Leichenboot hörbar machen. Ein komplexeres Werk, Paul Hindemiths ursprünglich als Ballettmusik zu einer Choreografie Léonide Massines entworfene *Nobilissima Visione* auf einen Freskenzyklus Giottos über den heiligen Franz von Assisi, schließt die Reihe der in diesem Buch interpretierten Fallbeispiele ab (s. Kap. 5).

Die Anordnung der fünf Werke bzw. Werkgruppen, die im Folgenden ausführlich dargestellt werden, bildet allerdings nicht nur in Bezug auf ihre ekphrastische Haltung ein Spektrum nach, sondern auch unter zwei weiteren Gesichtspunkten: Es handelt sich um in fünf unterschiedlichen Medien geschaffene Bildwerke (Zeichnung, Ölgemälde, Glasfenster, Holzschnitte und Fresken) und um fünf äußerlich unterschiedliche Beziehungen der Kompositionen zu den musikalisch reflektierten Bildern:

- die drei Werke zu Klees *Zwitschermaschine* stellen jeweils eine Eins-zu-Eins-Beziehung dar;
- Respighis *Botticelli-Triptych* verbindet drei vom Maler unabhängig konzipierte Bilder zu einem 'sinfonischen Flügelaltar';
- McCabes und Gilboas Kompositionen auf Chagalls Jerusalemer Glasfenster interpretieren die seriell entworfene visuelle Darstellung in einer entsprechenden Anzahl musikalischer Sätze;
- das Oratorium *La danse des morts* behandelt Holbeins 41-teilige Holzschnittserie als eine Gesamtaussage, die sowohl durch die Musik Honeggers als auch, und ebenso entscheidend, durch die zugrunde liegende Textcollage Paul Claudels gedeutet wird; und
- die Ballettmusik *Nobilissima Visione* deutet das Leben und geistige Wirken des Heiligen aus Assisi ebenfalls nicht in einer einfachen Entsprechung der Musik- und Tanzszenen zu den einzelnen Fresken, sondern in zwei Gesamtinterpretationen in unterschiedlichen Medien: Massine entwarf seine Choreografie *vor* der Musik und insofern als direkte, unvermittelte Antwort auf die Bildnisse; Hindemiths Komposition hat sich als konzertantes Werk durchgesetzt, wird also ihrerseits als unmittelbare Deutung der giottoschen Darstellung wahrgenommen.

Betreten wir nun die Räume des tönenden Museums, in denen die Kompositionen auf Klees Zeichnung, Botticellis Gemälde, Chagalls Glasfenster, Holbeins Holzschnitte und Giottos Fresken uns erwarten.

Die Zwitschermaschine: Klangsymbol der Moderne

Paul Klee ist bekannt als der Maler mit den vielen musikalisch betitelten Werken; er nannte seine Bilder u.a. "Alter Klang", "Neue Harmonie", "Fuge in Rot", "Gabelung im Viertakt", "Drei Subjekte polyphon", "Zeichnung mit zwei Stimmen","Pianist in Not", "Schlechter Trommler", "Heroische Bogenstriche" – ja sogar "Polyphon gefasstes Weiß" und "Kamel in rhythmischer Landschaft". Auch benutzte er vielerlei Wendungen, die an Lehrbücher für Musiktheorie erinnern. Mancher Musikwissenschaftler beneidet Klee sogar heimlich wegen seiner wunderbar einleuchtenden "Grafischen Übersetzung einer dreistimmigen Fuge von Johann Sebastian Bach".

Komponisten verschiedenster geografischer und kultureller Herkunft haben sich durch Klees Bildwerke anregen lassen. Diese musikalischen Reflexionen begannen bald nach dem Tod des Künstlers im Jahr 1940 und umfassen, um nur einige Beispiele zu nennen, Orchesterwerke (*Tres pinturas de Paul Klee* des Argentiniers Roberto García Morillo, 1943; *Hommage à Paul Klee* des Ungarn Sándor Veress, 1952; *The World of Paul Klee* des Amerikaners David Diamond, 1957), Kammermusik (*Les poissons magiques de Paul Klee. Vier Studien für Flöte und Violoncello* des Österreichers Robert Nessler, 1968; *Gestalten aus drei Bildern von Paul Klee* für Flöte, Violine und Klavier der Koreanerin Unsuk Chin, 1983; *Drei Bilder von Paul Klee* für Viola, Klavier, Vibraphone und Kontrabass des Russen Edison Denisov, 1984; *Partita für Solovioline nach fünf Bildern von Paul Klee* des Norwegers Arne Nordheim, 1985) und sogar ein Rockalbum (*The National Gallery Performing Musical Interpretations of the Paintings of Paul Klee*, 1968, Philips PHS 600-266).

Unter den bekannteren Komponisten sind drei, die auf dasselbe Bild Klees – "Die Zwitschermaschine" – reagiert haben: der Amerikaner Gunther Schuller, der Engländer Peter Maxwell Davies und der Deutsche Giselher Klebe. Für alle drei bedeutete die musikalische Transposition der gezeichneten Vision eines mechanisierten Vogelkonzerts eine Art Durchbruch in ihrer Karriere. Klebes viersätziges Orchesterwerk *Die Zwitschermaschine. Metamorphose über das gleichnamige Bild von Paul Klee, für Orchester* wurde anlässlich seiner Uraufführung im Rahmen der Donaueschinger

Musiktage für zeitgenössische Tonkunst von 1950 zum Tagesgespräch; Davies' *Five Klee Pictures* machte die Musikwelt Englands auf den damals blutjungen komponierenden Gymnasiallehrer aufmerksam; und Schullers Biografen sprechen noch heute, nach fast 50 Jahren großer Produktivität und angesichts eines reichen und vielfältigen Werkkatalogs, von den *Seven Studies on Themes of Paul Klee* als dem erfolgreichsten seiner Werke. Die drei Komponisten sind einander offenbar nie begegnet, und ihre drei musikalischen Interpretationen auf Klees *Zwitschermaschine* entstanden unabhängig voneinander.

Paul Klee und *Die Zwitschermaschine*

Der Schweizer Maler, Aquarellist und Zeichner Paul Klee, der als Lehrer am Bauhaus wirkte und heute längst als einer der originellsten Meister der modernen Kunst gilt, war außergewöhnlich vielseitig begabt und verstand es genial, seine Fähigkeiten in Musik und Dichtung mit seiner schöpferischen Arbeit im Bereich der bildenden Kunst zu vereinen. Als Sohn einer hochmusikalischen Familie machte er zunächst eine Ausbildung zum Geiger, spielte einige Jahre im Städtischen Orchester seiner Heimatstadt Bern, las eifrig musikwissenschaftliche Analysen, schrieb kritische Aufsätze über Musikwerke und ihre Aufführungen und betätigte sich zeitweise als Musik- und Theaterkritiker für der Berner Zeitung *Die Alpen*. Daneben verfasste er sehr originelle und ausgereifte Gedichte. Die Entscheidung, sein Leben der Malerei zu widmen, fiel ihm nicht leicht. Liest man seine Biografie, so entsteht der Eindruck, dass er sich erst nach seiner Heirat mit einer Pianistin damit zufrieden gab, die professionelle Ausübung der Musik ihr zu überlassen und sich selbst ganz auf die visuelle Kunst zu konzentrieren. Doch wurden alle Dimensionen seiner Kunst stets von seiner musikalischen und literarischen Empfindsamkeit bereichert.

Die Zwitschermaschine, ein Aquarell mit Überzeichnungen in Bleistift und schwarzer Tinte, entstand 1922 als Weiterentwicklung einer Idee, die Klee ein Jahr zuvor in der Tintenzeichnung *Konzert auf dem Zweig* ausgedrückt hatte. Die nur 41 x 30 cm große Miniatur erscheint zunächst nur kindlich und auf unschuldige Weise geistreich. Doch wie die stetig wachsende kunsthistorische Literatur zu diesem Bild zeigt, lässt es sich auf vielen Ebenen interpretieren. Mit wenigen einfachen Strichen hat Klee hier einen geisterhaften Mechanismus aufs Papier gebracht, mit dem er sich zugleich über den Glauben der neuzeitlichen Menschen an die Wunder des

ABBILDUNG 7: Paul Klee, *Die Zwitschermaschine*.
Museum of Modern Art, New York.



Maschinenzeitalters und über ihre etwas sentimentale Liebe zum Vogelgesang lustig macht. Die kleine Vorrichtung ist nicht nur amüsant, sondern hat auch eine düstere Seite: Die Köpfe der vier unechten Vögel sehen aus wie Fliegenfische – als wollten sie ihrerseits Vögel einfangen. Insgesamt enthält das Bild einen ganzen Komplex von Gedanken um Fragen zur heutigen Zivilisation.

Die vier falschen Vögel sitzen auf einem zweifach gebogenen Zweig. Jeder von ihnen hat einen stilisierten Kopf mit offenem Schnabel und einfachem Auge, einen Strichfiguren-Körper und e Beine, die aus je einem Strich bestehen. So absurd die Vier aussehen, ist es doch leicht, verschiedene Stimmungen oder Haltungen zu unterscheiden. Handelt es sich dabei um unterschiedliche Temperamente?, unterschiedliche Charaktere?, unterschiedliche Reaktionen auf den Mechanismus, der sie angeblich alle antreibt? Aus ihren offenen Schnäbeln ragen merkwürdig geformte Zungen, die sich mühelos als Symbole für die je eigene Art der gezwitscherten Äußerung deuten lassen.

Der erste Vogel von links, der sich mit hochgerecktem Körper und zurückgeworfenem Kopf präsentiert, streckt eine vertikale schwarze Zunge in den Himmel. Interessanterweise zeigt die Skizze *Konzert auf dem Zweig* noch einen schwarzen Punkt, der, in den Winkel des Schnabels geklemmt, die Zunge gleichzeitig als Teil eines Ausrufezeichens erkennbar macht. Mit diesem Interpunktionszeichen, seiner ganzen Körperhaltung, dem offenen Auge und dem säuberlichen Kamm erscheint dieser Vogel als der zuversichtlichste und am deutlichsten selbstbeherrschte unter den Vieren. Er ist zudem der einzige, der einen Schweif hat; dieser ist zwar mickrig und dünn, schwebt aber doch in entspannter und graziler Weise in der Luft.

Der zweite Vogel von links ist nur halb so groß wie der erste. Ein Grund dafür ist, dass er mit weit gespreizten Beinen steht, als mache er einen verzweifelten Versuch, das Gleichgewicht nicht zu verlieren (eine Angst, die ihm vermutlich die kurbelnde Bewegung des Zweiges einflößt). Konnte man den ersten Vogel zuversichtlich nennen, so wirkt dieser verzagt. Er lässt den Kopf so sehr hängen, dass ihm der Kamm über den Schnabel fällt, und der Laut, der aus seiner Kehle dringt, wirkt schlaff und lustlos – aufgerollt, als wolle er sich am liebsten in den Schnabel zurückziehen.

Der dritte Vogel ist wieder etwas größer. Er schaut zur Seite und zu Boden, als weiche sein Blick bewußt der Kurbel aus, die sie alle bedroht. Der schwarze Faden seines 'Gesangs' ist aufwärts gebogen und scheint das Heimtückische eines Fischköders mit einer generellen Ziellosigkeit zu verbinden. Der Kamm windet sich abwärts und umfließt den Strichkörper, als

wolle der Vogel sich Mut zusprechen, indem er sich selbst umarmt. Während die Augen der anderen drei Vögel kleine schwarze Kreise sind, schaut diese Kreatur aus einem riesengroßen weißen Auge mit schwarzer, angsterfüllter Pupille um sich.

Der vierte Vogel schließlich ist mit wieder anderem Charakter gezeichnet. Er blickt vor sich hin, leicht nach rechts, als plane er, sich in diese Richtung zu bewegen. Sein Kopf ist gedrungen, sein Kamm ergießt sich geschweift hinter ihm, sein Auge ist hell und zielgerichtet. Aus dem knapp gezeichneten Schnabel schnellt ein nadelförmiger Stachel, der mit seiner gespaltenen Spitze an eine Schlangenzunge erinnert. Mit dieser Waffe scheint er auf die dunkel drohende Wolke losgehen zu wollen, die vom oberen rechten Bildrand auf die Gruppe zukommt. Angesichts dieser Angriffsgebärde teilt sich die Wolke und öffnet einen lichten Raum ganz außen rechts. Sollte dieser teuflische Specht jemals singen, so dürfte der gekerbte Stachel in seiner Kehle eher ein Rasseln als ein Zwitschern hervorbringen.

Wenn dies die Vögel sind, die das Zwitschern hervorbringen sollen, worin besteht dann die Maschine und wie setzt sie die Vogelstimmen in Gang? Klee beschränkt sich auf die knappsten Andeutungen. Auf der rechten Bildseite sieht man eine Kurbel, deren Griff groß ist und gebieterisch wirkt. Er ist an einem dünnen, waagerecht verlaufenden Draht befestigt, der an verschiedenen Punkten den doppelt gebogenen Zweig berührt, dann aber in einem Rad endet, das scheinbar im freien Raum hängt. Unterhalb dieser Anordnung gibt es ein großflächiges Rechteck, das möglicherweise zwei Aufgaben gleichzeitig erfüllt: Es könnte einerseits den konzertierenden Vögeln als rudimentäre Bühne dienen, zugleich aber als ein Sicherheitsnetz, sollte einer von ihnen durch das Wirbeln vom Zweig geschleudert werden. Der merkwürdige Gegenstand links unterhalb des ersten Vogels kann in Zusammenhang mit der Interpretation des Rechtecks als Bühne für einen Notenständer gelten; anderenfalls wird man ihn eher als einen Bestandteil der Maschine ansehen, da er den Draht hält, der die Drehbewegung überträgt und zugleich mit seiner harpunenähnlichen Spitze die Vögel an einer Flucht zu hindern scheint.

Es gibt also mindestens drei Möglichkeiten, Klees Bild zu lesen. Man kann sich über die geistreiche Zeichnung einer Vorrichtung amüsieren, die konstruiert ist, um Vogellaute zu eigenen Zwecken zu manipulieren, wobei eine Kurbel die Geschwindigkeit und vielleicht sogar die Lautstärke kontrolliert. Eine solche Deutung muss nicht unbedingt nur pessimistisch sein, denn nichts sollte die Vögel daran hindern, ihren Gesang in gewohnter Weise zu variieren; auch gäbe es keinen Grund, warum die Vögel nicht, wenn das

unfreiwillige Kreiseln beendet ist und sie sich von ihrem Schock erholt haben, ihren Gesang ohne jede weitere Einwirkung der "Maschine" wieder aufnehmen sollten. Aus einem anderen Blickwinkel gesehen könnte man die Vögel allerdings als so denaturiert erfahren, reduziert auf die Schnäbel, die die erwünschten Töne hervorbringen sollen, dass man Klees Aussage als eine scharfe Kritik an der Vernarrtheit unserer Zeit in die Technik verstehen müsste. Diese Interpretation könnte auch eine sozialpolitische Komponente beinhalten, insofern die Vögel von einer betont anonymen Macht ihrer Selbstbestimmung beraubt werden. Zuletzt könnte man sich auf die ganz unterschiedlich Charakterisierung der vier Vögel konzentrieren und sie als Beispiele sehen für vier Arten, wie die Kreatur auf die Bedrohung sinnloser Automatisierung reagiert. In jedem dieser Szenarien spielt die Kurbel eine etwas andere Rolle – oder die Tatsache, dass es sich bei Klees "Maschine" ja um eine von Hand bediente Vorrichtung handelt, die also menschlicher Übereifrigkeit, Unlust, Müdigkeit etc. unterworfen ist. Die zentrale Frage ist jedoch die, welche verschiedenen Möglichkeiten fühlende Wesen haben, um darauf zu reagieren, dass ihre grundlegenden Freiheiten auf eine unpersönliche Weise beschnitten werden.

Peter Maxwell Davies' Vögel in trotziger Unabhängigkeit

Davies schrieb seine Orchestersuite *Five Klee Pictures* für die Schüler der Cirencester Grammar School in Gloucestershire, deren Musiklehrer und Dirigent er 1959-62 war. Dass Oberschüler 'moderne' Musik spielen könnten, die neben Feinheiten auf der Ebene der tonalen und rhythmischen Organisation auch Improvisation verlangte, überraschte alle außer dem Komponisten selbst. Das Werk gilt seither vielen in Großbritannien als der Ausgangspunkt für eine neue Einstellung zur Musikerziehung.

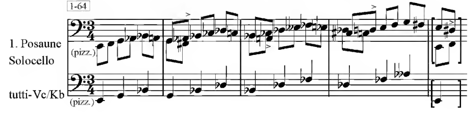
Die Orchesterpartitur ging verloren. Als Jahre später einige Stimmen wieder auftauchten, rekonstruierte Davies das Werk daraus neu, indem er es zugleich revidierte und weiter entwickelte. Insbesondere erweiterte er den dritten Satz, "The Twittering Machine", und schrieb den letzten, "Ad Parnassum", ganz neu. (Die anderen Sätze sind: 1. "A Crusader", auf Klees Bild eines grimmigen und zugleich verletzlichen Soldatengesichts, 2. "Oriental Garden", ein Adagio für 2 Oboen und 2 Klarinetten, und 4. "Stained Glass Saint", ein sehr klangvoller und feierlicher Satz.) In einer Instrumentierung, die nun den Möglichkeiten eines professionellen Sinfonieorchesters gerecht wurde, gelangte das revidierte Werk 1976 zur Erstaufführung.

"The Twittering Machine" ist also der Mittelsatz eines Werkes. Es handelt sich um eine kurze Komposition, deren Spieldauer insgesamt nur 9½ Minuten beträgt. Sie ist für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Schlagzeug mit kleiner und großer Trommel, Becken, Kastagnetten, Holzblöcken, 4 Tempelblöcken, Triangel, Klavier und Streicher instrumentiert. Formal besteht das Stück, das "Die Zwitschermaschine" umsetzt, aus 64 Takten in 8 Abschnitten, von denen jeder eine Viertaktgruppe aufstellt und wiederholt. Die Textur setzt sich aus drei Strängen zusammen: Der erste umfasst eine Ostinato-Gruppe, die durchgehend und ohne Pause spielt, der zweite ein Stimmenpaar, dessen zwei weitere Ostinati ebenfalls mit Ausnahme der allerletzten Takte stets anwesend sind, und der dritte versammelt zwanzig individuelle Stimmen. In jedem dieser drei Stränge stehen improvisierende Passagen neben solchen mit festgelegter Melodik und Rhythmik. Die beiden durchgängig aktiven Ostinato-Gruppen stecken einen Tonrahmen von 5½ Oktaven ab, der von den sich allmählich hinzugesellenden Stimmen immer dichter ausgefüllt, aber nie überschritten wird. Die tonale Komplexität steht im umgekehrten Verhältnis zur individuellen Ausprägung: Die Figuren mit dem höchsten Grad an Wiederholung – die Ostinati im Solocello und der ersten Posaune – stellen zwei Toncluster auf, die einander zur vollen chromatischen Skala ergänzen. Die später hinzukommenden Stimmen enthalten immer weniger verschiedene Töne, bis die beiden, die nur für ganz kurze Zeit noch hinzustoßen, auf Tonwiederholungen beschränkt sind. Die emotionale Spannung des dargestellten Themas drückt sich in einem langgezogenen *crescendo ed accelerando* aus, das die ersten drei Viertel des Satzes (48 von 64 Takten) einnimmt, gefolgt von einem plötzlichen Einbruch der Lautstärke und des Tempos und einem immer leiser, langsamer und dünner werdenden Schlussabschnitt.

Das erste Ostinato wird von den Posaunen und tiefen Streichern aufgestellt. Die *tutti*-Celli und -Bässe spielen eine vierteilige Sequenz aus einem aufsteigenden verminderten Dreiklang in regelmäßigen Viertelnoten, der dreimal um eine kleine Terz höher transponiert wird. Auf diese einfache Weise führt die Ostinato-Figur die vier Zentraltöne des Stückes, *e-g-b-des*, ein. Gleichzeitig wechselt sich das Solocello mit der ersten Posaune bei der Darbietung einer aus 8 Achteln bestehenden Melodiekurve ab. Jede dieser Figuren steigt von ihrem Grundton aus durch erniedrigte Tonleiterschritte bis zur verminderten Quint und fällt dann durch die erhöhten Skalenstufen wieder ab, so dass alle 7 Halbtöne innerhalb des Tritonus berührt werden. Da dasselbe Instrument diesen Bogen später durch die Halbtöne zwischen dem

Tritonus und der Oktave ergänzt, sein Partner zudem die zwei Bögen auf den beiden anderen Zentraltönen errichtet, umfasst dieses Ostinato die chromatische Skala gleich zweimal. Das folgende Notenbeispiel zeigt das Zusammenspiel im ersten Ostinato.

Beispiel 1: P. M. Davies, “The Twittering Machine”, das erste Ostinato



zwei Cluster = 12 Halbtöne im Solocello: *e f fis g as a b* + *b h* [*ces*] *c des d* [*eses*] *es e* [*fes*]
zwei Cluster = 12 Halbtöne in der 1. Posaune: *g as a b ces c des* + *cis d dis e f fis g*

Solche einander ergänzenden Bögen legen das Bild ineinandergreifender Rädchen nahe. Der Eindruck verstärkt sich, da jeder Bogen über den Dreivierteltakt hinausreicht, sich also wirklich mit dem Beginn der komplementären Figur verzahnt – ein raffiniertes musikalisches Bild für einen Mechanismus, der in Klees Vorrichtung nur angedeutet ist.

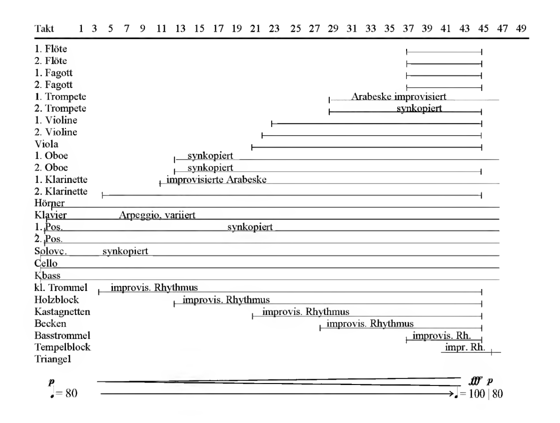
Während die erste Ostinato-Gruppe also auf einer eintaktigen Figur basiert, die transponiert wiederholt wird, bilden die sekundären Ostinati eine Viertaktgruppe. Das Klavier, das von T.2 bis zum Schwerpunkt von T. 4 in drei Segmenten arpeggiert, und die vier Hörner, deren drei homorhythmische Stöße eine Kurve von zunehmender und wieder abnehmender Spannung auf den schwachen Taktzeiten beschreiben, unterstreichen gemeinsam die Mitte jeder viertaktigen Phrase.

Unter diesen Ostinato-Gruppen sind die Hörner die einzigen, die von improvisatorischen Veränderungen verschont bleiben. Von Takt 9 an – also ab Abschnitt 2 – variiert das Klavier seine Arpeggien *ad libitum*; in Abschnitt 3 beginnt das Solocello, seine kleine Melodiekurve zu synkopieren; im vierten Abschnitt folgt ihm auch die Posaune. Klavier, Violoncello und Posaune setzen ihre Improvisationen von Rhythmus und Tonanordnung bis zum Höhepunkt in Takt 48 fort; danach stellen sie zugleich mit dem ursprünglichen Tempo und der ursprünglichen Lautstärke auch die ursprüngliche Form ihrer Figuren wieder her.

Beginnend mit dem 2. Abschnitt gesellen sich den Ostinato-Gruppen in unregelmäßigen Abständen die übrigen Streicher und Bläser sowie die fünf

Schlaginstrumente hinzu (die Einsatzfolge und der jeweilige Zeitpunkt ist in Abbildung 8 dargestellt). Die Streicher und Bläser stellen fast ausnahmslos jeweils zweitaktige Figuren auf, die sie dann bis zum gemeinsamen Höhepunkt wiederholen. Für die Schlaginstrumente notiert der Komponist nur den jeweils ersten Takt und ermuntert sie, danach frei zu improvisieren. Diese fünf *rhythmisch* freien Figuren, ergänzt durch die wechselnden Synkopierungen einer Dreitonfigur in den Oboen, stehen freien Variationen der *Kontur* in der 1. Klarinette und der 1. Trompete gegenüber. Während der letzten acht Takte vor dem *fff*-Höhepunkt in Takt 48 sind also zwölf Stimmen in wiederholten Figuren mit allerlei Variationen entweder des Rhythmus oder der Tonhöhe und -anordnung beschäftigt, fünfzehn wiederholen ihre Figuren ohne jede Änderung, und eine (die Basstrommel) spielt eine genau notierte Entwicklung.

ABBILDUNG 8: Die Stimmen in Davies' "Zwitschermaschine"



Nach dem Höhepunkt kehrt die Musik zu ihren Ausgangsparametern zurück. Die den Ostinati hinzugefügten Stimmen beschränken sich auf neue, entspannte Dreitonfiguren in 1. Oboe und 1. Trompete (im Spiegelkanon zueinander), Triller in der 1. Klarinette und kurze Tempelblock-Einwürfe. In Takt 57 setzen diese Stimmen sowie die des sekundären Ostinatos ganz aus, so dass für den letzten Abschnitt nur das von Triangel, Becken und Basstrommel unterstrichene Hauptostinato übrig bleibt. Obwohl dieses im Laufe der 8 Takte leiser wird, hat man dennoch den Eindruck, dass am Ende eine mechanische Bewegung plötzlich abgebrochen wird.

Von "dem" musikalischen Ergebnis dieses organisierten Chaos zu sprechen, wäre natürlich nicht sinnvoll, da jedes Orchester in jeder individuellen Aufführung ein in vielerlei Hinsicht unterschiedliches Ergebnis erzielen wird. Doch wie auch immer die Details einer spezifischen Interpretation ausfallen mögen, die allgemeine Idee der Darstellung bleibt sicher erhalten. Das "Zwitschern", das jedes Publikum hört, hat all die Vielfalt und zugleich all die grundlegende Monotonie der vereinfachten Vögel, die Klee gezeichnet hat. Das Repertoire der Stimmen, das durch den Mechanismus der Ostinato-Gruppen nach und nach eingefangen wird, besteht aus wenigen Tönen, die mit allerlei Variationen unzählige Male wiederholt werden. Drehen sich die Zahnräder erst einmal, so ziehen sie einen Vogelruf nach dem anderen in ihre Kreiselbewegung und gewinnen zunehmend an Geschwindigkeit und Intensität, bis alle verfügbaren Stimmen in einer wirbelnden Bewegung gefangen sind.

Auf der Ebene der Tonwahl gewinnt die Komposition durch diese Ordnungskraft, denn sie wird dadurch dem Publikum leicht zugänglich. Davies organisiert die vielen verschiedenen Figuren so, dass die vier zentralen Töne gleichermaßen unterstützt werden: *e* durch die Celli, Bässe und Posaunen am Beginn jeder viertaktigen Phrase, *g* durch die Klarinetten und Violinen, *b* durch die Oboen und Fagotte, und *des* durch die Bratschen, Trompeten und Flöten. Konzentriert man sich auf den tonalen Aspekt, so kann man die Komposition als eine ausgedehnte Verzierung eines verminderten Septakkords hören. Die Dichte und Vielschichtigkeit der Verzierung wird immer wilder, je schneller der Mensch, dessen Hand die Vorrichtung kontrolliert, die Kurbel dreht. Schließlich aber ist die größte vorstellbare Dichte und Schnelligkeit erreicht, die Hand an der Kurbel bricht den Beschleunigungsvorgang ab und entspannt sich. Ermüdet von der vorangegangenen Anstrengung kann auch das wieder aufgenommene Anfangstempo nicht lange beibehalten werden: Der menschliche 'Motor' der Vogelstimmen-Maschine verliert bald an Kraft und setzt schließlich abrupt vollkommen aus.

Es ist die Maschine, die mit der Präzision ihrer Bewegung alle an sie Gebundenen in Schach hält, d.h. alle Vogelrufe metrisch koordiniert. Doch mag man sich fragen, ob Davies vielleicht nur pragmatisch war und, um die ersten Spieler und Zuhörer des Stückes nicht zu überfordern, die Komposition von Anfang bis Ende im sehr traditionellen Dreivierteltakt hielt. Er verzichtete auf alle polymetrischen "Freiheiten", die Olivier Messiaen zur selben Zeit für seine Vogelstimmen-Kompositionen verwendete. Andererseits mag auch diese Entscheidung eine kulturkritische Aussage enthalten: Von Menschen erdachte und betriebene Maschinen berauben die Natur ihrer herrlichen Ausdrucksfreiheit und pressen sie stattdessen in einen Rahmen, die der menschliche Geist ohne allzu große Anstrengung erfassen kann.

Gunther Schuller und die Tücken der Mechanisierung

Schuller komponierte seine *Seven Studies on Themes of Paul Klee* ebenfalls im Jahr 1959. Wie Davies stellt er seinen Satz zur "Zwitschermaschine" ins Zentrum eines Zyklus. Von den sechs Bildern, die er dazu wählte, legen drei schon in ihren Titeln eine musikalische Deutung nahe: "Abstract Trio", "Antique Harmonies" und "Pastorale"; die übrigen sind "Little Blue Devil", "Arab Town" und "An Eerie Moment". Die Uraufführung durch das Minneapolis Symphony Orchestra, in dessen Auftrag das Werk entstand, fand am 27. November 1959 unter der Leitung von Antal Dorati statt.

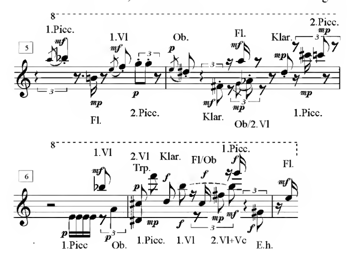
Schuller bedient sich auf den ersten Blick ähnlicher Mittel wie Davies, um Klees Vision von einer Vorrichtung zum Ankurbeln piepsender Vogelköpfe wiederzugeben. Auch hier repräsentieren Ostinato-Figuren den mechanischen Apparat mit seiner anhaltenden Kreisbewegung, und die allmähliche Beschleunigung am Anfang, gefolgt von einer drastischen Verlangsamung sowie einem Neubeginn in gemächlicherem Tempo versinnbildlicht die Rolle der menschlichen Hand an der Kurbel. Vergleicht man genauer, so entsprechen sogar die 61 Takte in Schullers Stück in etwa den 64 Takten in Davies' Satz, das kurze und energische *accelerando* von (Viertel) 80 auf 108-112 und das *crescendo* von ***pp*** zu ***ff*** in der amerikanischen Komposition stehen dem stark in die Länge gezogenen *accelerando* von (Viertel) 80 auf 100 und dem *crescendo* von ***p*** zu ***fff*** in ihrem englischen Schwesterstück gegenüber, und die Reprise im ursprünglichen Tempo, die in Davies' Werk nach genau drei Vierteln einsetzt, beginnt bei Schuller nach genau zwei Dritteln.

Damit aber enden die Ähnlichkeiten. Schullers Ostinato, vorgetragen von vier Blechbläsern (Hörnern), dreistimmigen Streichern (Bratschen) und

drei Holzbläsern (zwei Oboen, Englischhorn), zieht sich nicht durch das ganze Stück, sondern bestimmt nur drei kurze Abschnitte – allerdings in interessanter Weise. Die erste Ostinato-Passage ist 8 Takte lang, die zweite 8 Schläge und die dritte 8 Sechszehntelnoten; im herrschenden 4/4-Takt des Stücks entspricht dies einer wiederholten Diminution auf ein Viertel der vorherigen Größe, oder der Proportion 8 Ganze : 8 Viertel : 8 Sechzehntel. Die drei am Ostinato beteiligten Gruppen spielen dabei in unterschiedlichen Geschwindigkeiten – die Holzbläser in Triolenachteln, die Hörner in Sechzehnteln und die Bratschen in Sextolensechzehnteln – jeweils mit dem viertönigen chromatischen Cluster *dis-e-f-ges*, und zwar so, dass immer alle vier Töne gleichzeitig zu hören sind.

Während der zweiten Hälfte der eröffnenden Ostinato-Passage gesellen sich diesem musikalischen Abbild des Mechanismus bereits erste Zwitschergeräusche hinzu: Man hört einzelne kurze Laute in den beiden Piccolos sowie der Flöte, Oboe, Klarinette und den Violinen, denen sich bald auf fast dieselbe Höhe forcierte Töne in Trompete, Englischhorn und Bratschen zugesellen. Später, als die Ostinato-Instrumente bereits verstummt sind, erfährt dieses Klangfarbenspektrum eine erneute Erweiterung und Verfremdung durch noch seltsamere Vogellaute, die von den in allerhöchsten Lagen piepsenden Fagotten und von Obertönen des Solocellos erzeugt werden. Wie das folgende Notenbeispiel zeigt, ist der Rhythmus dieses Gezwitschers äußerst kompliziert, und das Volumen, für jeden Laut individuell festgelegt, ist nie gleich; es nimmt nur langfristig zu in dem Maße, wie das Ostinato verklingt.

Beispiel 2: Gunther Schuller, das 'Zwitschern' in "The Twittering Machine"



Dieses Gezwitscher, wir erinnern uns, wird in Gang gesetzt durch die Drehung einer Kurbel und durch Drähte, die (vermutlich künstliche) Vogelköpfe aktivieren. Wie es von einer derart artifiziell hervorgebrachten Musik zu erwarten ist, sind die Tonhöhen streng seriell geordnet. Die 24 Töne, die das obige Musikbeispiel zeigt, stellen eine Zwölftonreihe dar (*b h f g dis fis a as d cis c e*), gefolgt von ihrer Umkehrung (*b a dis cis f d h c fis g gis e*).

Der lange Abschnitt, der dem Ende des ersten Ostinatos in Takt 9-32 folgt, kombiniert die oben notierten Vogelpiepser mit zwei Schlaginstrumenten: Einem hölzern klackenden und einem geschabten. Während die beiden ungestimmten Instrumente ein freies Spiel mit Rhythmen beginnen, die über 24 Takte keinerlei Regelmäßigkeit oder Wiederholung erkennen lässt (als wollten sie hämisch demonstrieren, was Freiheit *wäre*), sind die "Vogelrufe" in drei einander formal entsprechende Phrasen geordnet. In Bezug auf Tonhöhe, Instrumentenwahl, metrische Position und Lautstärke der einzelnen Piepser wiederholt sich die in Takt 9-16 aufgestellte Sequenz noch zweimal (in Takt 17-24 and 25-32). Dabei verwendet Schuller nun in Ergänzung zur oben gezeigten Originalreihe und Umkehrung zunächst Krebsgang und Krebsumkehrung, sodann um einen Halbton aufwärts transponiert noch einmal Originalreihe und Umkehrung; auch der transponierte Krebsgang wird noch begonnen, bricht aber nach der Hälfte ab. Die Lautstärke dieser Töne, die weiterhin nicht als Kontur nachvollziehbar sind, sondern als unverbundene Ereignisse präsentiert werden, fluktuiert zwischen ***pp*** und ***ff***. Die zwei Wiederholungen sind, wie gesagt, in vielen Punkten (abgesehen von der Reihentransformation) mit ihrem Vorbild identisch. Sie unterscheiden sich für Hörer vor allem dadurch, dass jeder individuelle Ruf zunehmend zersplittert klingt: In der zweiten Phrase klingt jeder Piepser als zwei- bis dreifache Tonwiederholung, in der dritten als zwei- bis siebenfaches Stottern.

Diesem aus Transformationen einer Zwölftonreihe gebildeten "Thema mit zwei Variationen" folgt eine achttaktige Phrase, die durch ein langes *ritardando* zusammengehalten wird: Die Musik verlangsamt sich drastisch, von Viertel = 108 auf Achtel = 54. Während dieser dramatischen Bremsaktion hört man die Gesamtheit aller Stimmen durch mehr als drei Oktaven abfallen. Der Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass die am hellsten klingenden Instrumente nacheinander ausscheiden und, oft nur für wenige Töne, durch tiefe Instrumente – Bassklarinette, Kontrafagott, Posaune und Solo-Kontrabass – ersetzt werden. Dieser Absturz ins tiefe Register bedient sich keines der bisher eingeführten Tonmodelle, weder des im Ostinato eingeführten chromatischen Clusters noch der Zwölftonreihe. Stattdessen setzt sich zwar der komplexe Rhythmus der Vogelrufe fort, doch äußern sie sich nun nicht

mehr in je einzelnen Tonhöhen, sondern in fallenden Intervallen – zunächst noch mit den zuletzt gehörten hektischen Tonsplitterungen, dann aber immer schlichter und schließlich ausgesprochen kraftlos. Im Zuge des drastisch nachlassenden Tempos schreibt Schuller schließlich sogar abrutschende Viertelton-*glissandi* vor, als wolle er ein uns allen bekanntes Phänomen nachkomponieren: das Absacken der Töne auf einem alten Grammophon..

Nach einer Fermate mit anschließender Generalpause übernimmt die Ostinato-Figur die Aufgabe, das Zwitschern erneut in Gang zu bringen. Diesmal ist alles zusammengedrängt; besonders das *crescendo*, mit dem die Clusterfiguren zur allgemeinen Ermunterung aufzurufen scheinen, spielt sich innerhalb eines einzigen Taktschlages ab. Während des anschließenden, ebenfalls verkürzten *diminuendo* der Ostinato-Instrumente rappeln sich die Vogelrufe mit großer Kraftanstrengung wieder auf, wobei sie ihren vorangegangenen Absturz ins Gegenteil verkehren und auf engstem Zeitraum eine tonlich große Distanz in die höchsten Register hinein durchmessen. (Man mag sich fragen, ob Schullers "*A tempo*", das ja eine *plötzliche* Wiederherstellung des Haupttempos anzeigt, nicht dem entgegenwirkt, was die anderen musikalischen Ausdrucksmittel anzudeuten scheinen. Diese legen nahe, dass in Takt 42-43 der Vogelstimmen-Mechanismus schnellst möglich und mit viel Energie wieder auf Touren gebracht wird, aber eben doch nicht aus dem Stand ins Zieltempo fallen kann.)

Sobald die Piepser da wieder aufgenommen werden, wo sie vorher unterbrochen worden waren, unterstützt Schuller den imaginären Anschluss, indem er die zweite Hälfte des zuvor unvollständig belassenen transponierten Krebsganges der Zwölftonreihe aufgreift. Danach durchläuft das Stück dann die bisher zurückgelegte Strecke (mit allerlei Straffungen) rückwärts, bis es wieder beim Einzelton-Stil der unverzierten Originalform anlangt.

Nachdem die Piccoloflöte die letzte Note des rückwärts gelesenen Zwitscherthemas gepiepst hat, gibt es eine spannungsvolle Pause. Dann erst ertönt die dritte, gedrängteste Form des Ostinatos, die jetzt wie ein letztes Knirschen eines bereits heiß gelaufenen Mechanismus klingt: Innerhalb eines halben Taktes präsentiert sich der Viertoncluster mit seinem auf engsten Raum zusammengepressten Schweller, als ein *crescendo* + *diminuendo* mit einem *pp-f-pp*-Ausschlag. Nach einer weiteren überraschenden Stille endet das Stück – kommt die "Maschine" zum Stehen mit dem, was man einen verunglückten C-Dur-Akkord nennen könnte. Dieser letzte Klang wirkt wie ein entmutigter Seufzer über die Unnatürlichkeit dieses erzwungenen Vogelkonzerts.

Giselher Klebes vier Individuen in Bedrängnis

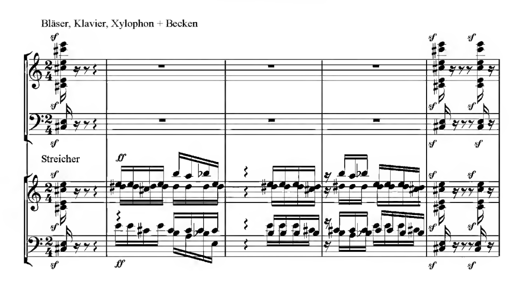
Unter den drei Komponisten, die Klees *Zwitschermaschine* sinfonisch transponiert haben, lenkt Klebe als einziger die Aufmerksamkeit auf die Individualität der Vögel. Im Vorwort zu seiner Partitur schreibt er dazu nur lapidar: "Die musikalische Konzeption übernahm die zeichnerische Grundform des Bildes von Paul Klee und stellte so die 4 'zwitschernden Teile' auf die Basis des 'maschinen'-mäßigen Gestells." Das viersätzige Werk präsentiert sich demnach als eine vierteilige Charakterstudie. Zwar gibt es in allen Sätzen mehrfach wiederholte rhythmische Figuren, wie es für die Darstellung einer Maschine zu erwarten ist; doch letztlich steht hier nicht die Vorrichtung und das durch sie erzielte Gesamtergebnis im Vordergrund, sondern die Art, wie die vier individuellen Kreaturen ihr Schicksal als Gefangene empfinden.

Dieser Eindruck entsteht für Hörer noch deutlicher als für jemanden, der sich das Werk lesend erschließt. Für die Augen wirken die Tempobezeichnungen *Allegro*, *Andante*, *Moderato assai*, *Allegro* wie die Angaben für die vier Sätze einer traditionellen Sinfonie – selbst dann noch, wenn man feststellt, dass es sich um eine einzige durchkomponierte Folge ohne unterbrechende Pausen oder auch nur gliedernde *ritardandi* handelt. Für die Ohren allerdings entsteht ein anderer, raffinierterer Eindruck.

Der Kopfsatz wirkt ausgesprochen selbstbewusst und bestimmt; man assoziiert ihn sofort und ohne Zögern mit dem Vogel zur Linken, dessen aufrechte Pose und himmelwärts gerichteter Schnabel die bildlich entsprechende Haltung ausdrückt. Ein Hörer, der diese Musik mit einem Blick auf die Klee-Miniatur aufnimmt, kann kaum umhin, die peitschenden *tutti-sf*-Schläge, die das *Allegro* durchziehen, als musikalische Entsprechung der einem Ausrufezeichen nachgebildeten Zunge zu deuten.

Das in unregelmäßig unterbrochenen Sechszehntelnoten erklingende refrainartige Material der Streicher erzeugt ein klangliches Bild der Wut. Seine schrille Farbe verdankt es vor allem der Reibung des wiederholten *dis* der 2. Violinen mit dem *e*, das der Figur in den 1. Violinen und Celli zugrunde liegt. Interessanterweise zeigt das thematische Material, das mit diesen unverkennbar aufsässigen Rufen abwechselt, keinerlei Anzeichen der Beschränktheit, wie man sie von einer versklavten Situation erwarten könnte. Dieser aufgebrachte Sänger bringt acht deutlich verschiedene melodische Gesten und ein kraftvolles rhythmisches Ostinato hervor. Die Motive unterscheiden sich in der Textur (von Solo über homophones Duett bis Choralsatz), beteiligen alle Instrumentengruppen des Orchesters und bewegen sich durch alle Halbtöne, ohne dass diese Zwölftönigkeit irgendwelchen Regeln

Beispiel 3: Giselher Klebe, das Hauptmotiv mit 'Ausrufezeichen' in *Die Zwitschermaschine*



unterworfen wäre. Das rhythmische Ostinato, vom Schlagzeug präsentiert, ist ebenfalls frei, insofern es weder eine bestimmte Position im Takt noch einen regelmäßigen Abstand zwischen den Wiederholungen seiner Grundfigur einhält. Mag dieser Vogel auch an die Maschinerie der klopfenden Sechzehntel gebunden sein, so gelingt es ihm doch, eine vielfarbige individuelle Ausdruckspalette zu bewahren. Für Hörer wird die überraschende Unabhängigkeit dieses willensstarken Vogels von der Maschine, die ihn ja doch wie die anderen herumwirbelt, am deutlichsten in den Generalpausen. Man glaubt zu spüren, dass der Vogel nicht einfach nur kurz aussetzt, sondern auf dramatische Art zu verstehen gibt, dass er sich weigert, sein erzwungenes Zwitschern in einem rein mechanischen Antrieb zu unterwerfen und insofern ununterbrochen fortzusetzen.

Bevor man sich den drei weiteren Einzelporträts zuwendet, lohnt es sich, zunächst einmal den 'Draht' zu verfolgen, der die vier Vögel am Zweig verbindet. Das musikalische Äquivalent dieses Drahtes verknüpft Abschnitte, die sich in Lebhaftigkeit und Stimmung stark unterscheiden. Man spürt ihn am deutlichsten in den Übergängen, die jeweils eine Art 'Metamorphose' von einer Haltung in eine andere darstellen. Der Kopfsatz bewegt sich in schnellen Sechzehnteln, unterbrochen nur von wenigen Passagen in Triolenachteln. Am Satzende entwickelt sich über einem zehntaktigen Orgelpunkt

in Kontrabass, Fagott und Tuba eine Art dreistimmiger Textur. Als Hintergrund hört man in unregelmäßigen Abständen wiederholte Ostinato-Figuren im Schlagzeug; davor erklingt ein häufig unterbrochener *unisono*-Puls in den Streichern, der aus dem Hauptmotiv des Satzes abgeleitet beginnt, dann aber scheinbar beliebig und immer anders betont wird, bis er schließlich mit den Schlagzeug-Figuren verschmilzt; und im Vordergrund entwickeln die Bläser eine homophone Melodie. Diese Melodie zeichnet sich durch Synkopen und Akzente aus, die bevorzugt auf die vierte Achtel des Taktes fallen, gegen Ende des Satzes zunehmend stärker werden und den Eindruck eines unterschwelligen punktierten Rhythmus entstehen lassen. Dieser nun geht unmittelbar in die punktierten Achtel des *Andante* über: Der Übergang ist so glatt, als wäre die 'Sphäre' des einen Vogels von der seines Nachbarn nur energetisch verschieden, die Grenze kaum genau zu bestimmen. Beim Übergang vom *Andante* zum *Moderato assai* gibt es eine ähnliche Wandlung einer Stimmung in die andere. Obwohl Tempo und Takt scheinbar sehr verschieden sind (4/4 mit Viertel = 60 gegenüber 2/4 mit Viertel = 96), setzt der Komponist Synkopen und metrische Verschiebungen so ein, dass der Kontrast verschleiert wird. Der Anfang des *Moderato* besteht aus unregelmäßigen Gruppen mit mal 3, mal 5 Achtelnoten; später kommen welche mit 4, 7 oder 9 Achteln hinzu. Da die 3-Achtel-Gruppe, die den Satzanfang markiert, dieselbe Zeit in Anspruch nimmt wie ein Taktschlag im vorangehenden *Andante*, klingt es, als würde ein Ball von einem Spieler zum anderen weitergegeben und es ändere sich dabei nicht das Spiel, sondern nur der Raum, in dem es stattfindet. Allerdings war der Anfang mit den unregelmäßigen Gruppen nur ein Vorgeschmack: Der Vogel, dessen Charakter das *Moderato* spiegelt, kann sich offenbar nicht entscheiden, wie er sich verhalten soll. Für den Rest des Satzes bleibt insbesondere die Zeiteinteilung vage, und normal betonte Taktschläge sind die Ausnahme. So hat der Hörer an der Nahtstelle zum Schluss-*Allegro* gar kein deutliches Taktgefühl, von dem sich der neue Satz abgrenzen könnte. Hier wird der Übergang stattdessen mit thematischen Mitteln erreicht. Schon kurz nach der Mitte des *Moderato* hatte Klebe das Hauptmotiv des Kopfsatzes wieder aufgegriffen, um es dann zunächst noch einmal zu verzerren und wieder aufzulösen. Am Beginn des 4. Satzes dreht er den Zitier-Prozess um und kehrt über allerlei andere Erinnerungsmaterialien aus den vorangegangenen drei Sätzen allmählich zum Hauptmotiv zurück, um es dann nicht mehr loszulassen.

Nachdem wir nun wissen, was die vier Abschnitte des Werkes zusammenhält, können wir uns den übrigen drei Charakteren zuwenden. Im *Andante*-Abschnitt porträtiert Klebe den hoffnungslosen zweiten Vogel mit

einer Figur, die auf dem oben erwähnten punktierten Rhythmus basiert und horizontal, manchmal auch vertikal mit Triolen konfrontiert wird. Kontrabässe in müde klingenden *pizzicato*-Pulsen begleiten Soloeinsätze, die sich nach kurzer Entwicklung in komplizierte Details verfranzen, als fühle sich der ängstliche Vogel in viele verwirrte Drähte verstrickt. Das Duett der beiden Trompeten, die mit Dämpfer spielen, bestätigt auch auf der Ebene der Klangfarbe den Charakter dieses Vogels, der sich in seiner Lebenskraft eingeengt fühlt und dadurch ganz mutlos wird.

Der dritte Abschnitt ist in seinen sprachlichen Angaben missverständlich. Die Tempobezeichnung legt eine im Vergleich zum vorangegangenen langsamen Satz schnellere (nämlich mäßige) Bewegung nahe, doch der Eindruck, den die tatsächlich erklingende Musik vermittelt, bleibt für lange Zeit die einer angsterfüllten Starre. Der Rhythmus scheint oft wie gefroren, und die sehr begrenzte Anzahl harmonischer Szenarios wird immer wieder durchlaufen, als bewege man sich in einem ausweglosen Kreise. Als schließlich ein Kontrast eingeführt wird und das Tempo doch noch eine Beschleunigung erfährt, wirkt die plötzliche Lebhaftigkeit eher wahnsinnig als freudig. Dies bestätigt sich sehr überzeugend durch eine höchst ungewöhnliche Klangkombination: Das Klavier führt mit kurzen Einwürfen in trockenem *staccato* eine Art irren Dialog mit Xylophon und Trommel. Das dramatisch vergrößerte Auge in Klees drittem Vogel und sein merkwürdig zerfetzter Kamm finden hier ein unheimliches musikalisches Äquivalent.

Die Reprise des Kopfsatzmaterials, die sich in der Überschrift "Tempo 1" anzukündigen scheint, ist sehr gedrängt – ähnlich wie auch der Vogel rechts außen wesentlich kürzer und kompakter ist als der sich reckende auf der Linken. In das rekapitulierte Material werden zunächst allerlei Reminiszenzen aus den beiden mittleren Abschnitten eingeflochten, so als erwäge dieser Vogel zunächst das von seinen Leidensgenossen erprobte Repertoire möglicher Haltungen, um zu entscheiden, wie er der manipulativen Situation begegenen könne. Nachdem er auf die Weise tatsächlich Kraft gesammelt und (mit einem wilden Stretto des Kopfmotivs und häufig wiederholten Ausrufezeichen-Schlägen in ***sff***) einen ordentlichen Ärger aufgebaut hat, bricht er schließlich in rohe Aggression aus. Die Musik endet in unbezwingbarer Wut, mit Schlägen aus allen Ecken des Orchesters. Es klingt, als schleudere jemand Pfeile in die von Menschen gemachten Wolken, die es wagen, den Himmel der sprichwörtlichen Freiheit zu verdunkeln, auf den die Vögel des Himmels ein angestammtes Recht haben.

Kulturkritische Implikationen der musikalischen Deutungen

Wie die obige Beschreibung der demselben Thema gewidmeten Werke von Peter Maxwell Davies, Gunther Schuller, und Giselher Klebe zeigt, unterscheiden sich die drei Komponisten wesentlich in der Art, wie sie Klees Bild interpretieren:

Davies liest die Miniatur als eine Satire, in der die Vögel ihre Bemühungen, die Maschine zu überlisten, nie gänzlich aufgeben. Zugegeben, sie sind einer wirbelnden Bewegung unterworfen und zeigen unweigerlich den Effekt der immer schnelleren Kurbeldrehung. Doch ist Davies überzeugt, dass selbst dieser brutale Versuch einer Mechanisierung nicht in der Lage ist, das angeborene Bedürfnis der Vögel nach Freiheit des Ausdrucks nachhaltig zu beeinträchtigen. Wenn bei zunehmendem Tempo immer mehr Piepser in das Konzert einfallen, klingt ihr gleichzeitig immer größer werdender Reichtum an improvisatorischer Eigenwilligkeit doch eher, als gäben sich die Vögel wie Kinder auf dem Jahrmarkt begeistert jubelnd einer Karussellfahrt hin.

Schullers Satz dagegen präsentiert ein brillantes Beispiel musikalisch vermittelter Kulturkritik. Eine vollständig mechanisierte Anordnung von Piepsern wird seriellen Transformationen unterworfen, die nur dem Menschen mit seiner Überheblichkeit, durch abstrakte Lösungen Gott spielen zu wollen, einfallen könnte. Es entsteht ein Bild, in dem von Körper und Natur abgetrennte, verdrahtete Piepsköpfe nach einem mathematisch ausgeklügelten Schaltplan aktiviert werden. Das Ergebnis ist faszinierend allenfalls in der Weise, wie so manche der für unsere Zeit typischen Hightech-Apparaturen im ersten Moment verblüffen oder begeistern können. Aber die Stimmen der Vögel gehören nicht mehr lebendigen Wesen; dies wird bedrückend deutlich, kaum dass der Antriebsmechanismus zu langsam wird, 'die Stimmung verlieren'.

Klebe schließlich interessiert sich vorrangig weder für das, was die Zeichnung über unser Zeitalter und seine Menschheit insgesamt aussagt, noch für die Frage, wer im Falle eines Wettstreites gewinnen würde: Natur oder Maschine. Stattdessen beobachtet er voller Anteilnahme, wie vier psychisch sehr unterschiedlich veranlagte Kreaturen, in gleicher Weise ihrer Grundfreiheit beraubt, sich in diese Situation schicken, an ihr zerbrechen oder aber sich ungeachtet der bedrohlichen Übermacht gegen sie zur Wehr setzen.

Der sinfonische Flügelaltar: Spannweiten der Liebe

Was entsteht, wenn ein kunstbegeisterter Komponist Gemälde, die der Künstler selbst als Einzelwerke verstand, in seiner Vorstellung zu einem mehrflügeligen Ganzen zusammenfügt und in dieser Form musikalisch deutet? Als der italienische Komponist Ottorino Respighi 1927 ein neues Orchesterwerk plante, gruppierte er vor seinem inneren Auge drei Bildwerke seines berühmten Florentiner Landsmannes aus der Zeit der Medici, Sandro Botticelli zu einem dreiflügeligen Ganzen. *Trittico botticelliano* bietet also eine Interpretation auf mehreren ungewöhnlichen Ebenen; eine davon ist die von einem Betrachter gestiftete Beziehung der 'Triptychon-Tafeln' zueinander.

Respighi unterscheidet sich hiermit von Komponisten, die auf Werke reagieren, die der Maler selbst zyklisch konzipierte. So liegt Bohuslav Martinůs sinfonischem Werk *Die Fresken des Piero della Francesca* die Wandausmalung einer Kapelle zugrunde, Frank Martins *Polyptyche* ein Zyklus von Kreuzwegstationen Christi, Jacob Gilboas und John MacCabes Kompositionen die Serie der chagallschen Glasfenster in einer Synagoge und Arthur Honeggers Oratorium zum Baseler Totentanz die Holzschnittserie Holbeins. Auch sind diese Werke von christlichen Themen inspiriert, was in Respighis Triptychon nur für das zentrale Bild zutrifft. Die beiden äußeren Flügel seines imaginären Altars beziehen sich auf Darstellungen zu Themen aus der Mythologie. Mit dieser Themenwahl steht der italienische Komponist in einer anderen, ebenso reichen Tradition, wie vor allem die vielen musikalischen Interpretationen der Bilder Arnold Böcklins bezeugen. Dieser, ein Zeitgenosse der Symbolisten, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts Faune, Nymphen und Bacchantinnen zu neuem Leben erweckten, gehört zu den Lieblingsmalern kunstinteressierter Komponisten.

Respighi war weithin bekannt als ein Komponist der üppigen Orchesterfarben, der insbesondere die ewige Stadt Rom in mehreren hochromantisch schwelgenden Werken besungen hatte *(Die Brunnen Roms, Die Pinien Roms, Römische Feste*). In den 1920er Jahren kombinierte er dann erstmals seine Kenntnis der Renaissance-Musik und Kunst sowie seine Liebe zum gregorianischen Gesang mit seinem anhaltenden Interesse an programmatischer Darstellung. Das Ergebnis, *Vetrate di chiesa* (Kirchenfenster, 1925), befriedigte

ihn so, dass er beschloss, noch einen Schritt weiter zu gehen. Hatte er dort *imaginäre*, d.h. aus typischen Darstellungen im Geiste selbst gezeugte Abbildungen religiöser Eindrücke zugrunde gelegt, so machte er sich in seinem *Trittico botticelliano* daran, tatsächlich existierende und all seinen Hörern vertraute Kunstwerke in musikalischer Sprache zu reflektieren.

Auch inhaltlich ging Respighi hier einen Schritt weiter, da er eine biblische Szene, eines der zahlreichen Bilder Botticellis zum Thema der "Anbetung der Weisen", mythologisch umrahmte. Die Flügel seines Triptychons zeigen Figuren des antiken Pantheon, denen der Renaissancekünstler, dem Geist seiner Zeit entsprechend, allegorische Rollen zuwies. Durch seine eigenwillige Anordnung der Bilder lädt der Komponist des 20. Jahrhunderts das Publikum ohne Worte ein, über etwas nachzudenken, was heutige Kenner der Kunst des 15. Jahrhunderts als ein charakteristisches Merkmal des florentinischen Quattrocento betrachten: die harmonische Verbindung antik-griechischen und jüdisch-christlichen Gedankengutes.

Während zwei der Botticelli-Gemälde, für die Respighi sich entschied, insofern zueinander in Beziehung stehen, als sie für denselben Raum geschaffen wurden, trifft ähnliches für das in gänzlich anderem Zusammenhang entstandene zentrale Bild nicht zu. Die viel bewunderte *Adorazione dei magi* war das Werk, mit dem der Maler ursprünglich die Aufmerksamkeit und Förderung der mächtigen Medici-Familie auf sich gezogen hatte. Beeindruckt von diesem Meisterwerk bestellten die illustren Mäzene in der Folge viele Kunstwerke für ihre Paläste bei ihm. Unter dem Einfluss der humanistischen Weltanschauung, deren prominentester Vertreter der Neuplatoniker Marsilio Ficino war, wünschten sie sich für ihre Wände allerdings keine Darstellungen biblischer Themen, sondern mythologische Szenen, die als Allegorien der höheren Bestimmung des Menschen gedeutet werden konnten. In diesem Kontext entstanden die beiden Gemälde, die seither in keiner Anthologie der Renaissance-Malerei fehlen: *La primavera* (Der Frühling) und *La nascita di Venere* (Die Geburt der Venus).

Wie die meisten Künstler seiner Zeit verließ sich Botticelli bei der Wahl des Inhalts seiner Bilder auf einen begrenzten und allgemein bekannten Motivkatalog. Neben gelegentlichen Porträts florentinischer Adliger malte er Szenen nach alttestamentlichen Geschichten, nach Glaubensartikeln des Christentums (besonders Geburt und Passion), nach christlichen Legenden, sowie Allegorien, die mit den vertrauten Figuren der griechisch-römischen Mythen bevölkert waren. Es wäre für Respighi ein Leichtes gewesen, sein beabsichtigtes Triptychon aus drei biblischen oder drei mythologischen Szenen zusammenzustellen. Kunsthistoriker spekulieren gerade in Bezug auf

Botticelli gern über solche imaginären Bildserien. So stellt sich Arnolfo Ferruolo eine Zusammenstellung aus *La primavera*, *La nascita di Venere* und dem ebenfalls sehr bekannten Gemälde *Mars und Venus* vor und deutet diese dann als "einen Kreislauf aus Liebe und Licht", während Umberto Baldini eine dreiteilige Sequenz aus *Frühling*, *Pallas und der Zentaur* und *Die Geburt der Venus* zu sehen meint. Umgekehrt hätte Respighi die *Anbetung der Weisen* mit zweien der vielen anderen neutestamentlichen Darstellungen Botticellis (*Verkündigung, Madonna und Kind, Pietà* etc.) kombinieren können oder, vielleicht noch passender, mit zweien der Legendenbilder um Maria (z.B. *Die Krönung der Jungfrau* und *Die Madonna mit Johannes dem Täufer*). Doch der Komponist traf eine andere Wahl.

Es lohnt sich also zu fragen, was es wohl gewesen sein mag, das ihm eine Gegenüberstellung der beiden großflächigen Venus-Gemälde mit der vom Format her viel kleineren *Anbetung* wünschenswert erscheinen ließ, und um welchen Interpretationsblickwinkel diese unerwartete Gruppierung die Bedeutung der Einzelgemälde erweitert. Diese beiden Fragen liegen den folgenden Betrachtungen zugrunde; ihnen spürt auch die Analyse der mit den Bildern korrespondierenden Sätze Respighis nach.

Botticellis *Primavera*

In einer Untersuchung, die sich der musikalischen Wiedergabe bildlicher Darstellungen widmet, ist es besonders faszinierend, wenn man entdeckt, dass ein solches Bild seinerseits durch ein Gedicht inspiriert wurde. So geht die Gestaltung von Botticellis *Primavera* auf die *Stanze per la Giostra di Giuliano* (Strophen für das große Turnier, das Giuliano de' Medici glorreich gewann) zurück, ein langes Gedicht von Angelo Poliziano aus der Zeit um 1475-1478. Poliziano, der Hofdichter Lorenzo de' Medicis, war einer der führenden Köpfe des Florentiner Humanismus, die es sich zum Ziel gemacht hatten, antike Geschichten neu zu beleben und zu Werken zu verarbeiten, die der neuplatonischen Anschauung gerecht wurden. Poliziano hatte dieses Gedicht ursprünglich zu Ehren des jüngeren Bruders von Lorenzo dem Prächtigen geschrieben. Giuliano, dessen romantische Liebesgeschichte mit der schönen Simonetta Vespucci durch ihren tragischen Tod im Alter von 23 Jahren ein plötzliches Ende fand, wurde später selbst von Verschwörern ermordet und folgte so seiner Liebsten in den verfrühten Tod. Poliziano verwandelte diese tragische Geschichte in eine allegorische Dichtung, die in knapper Prosawiedergabe etwa so lauten könnte:

> Unter Orangenbäumen, die mit goldenen Früchten schwer behangen sind, und umgeben von einem Kranz üppiger Myrtenzweige hält die Königin der Liebe Hof. Groß und majestätisch, gekleidet in Weiß und Gold, mit einem roten Umhang über dem Arm, tritt sie vor, um die Ankunft des Frühlings zu begrüßen. Der Frühling erscheint in der Gestalt einer lieblichen Jungfrau, die leichtfüßig über das Gras schreitet. Der Schoß ihres Kleides ist voller Rosen, die sie vor sich verstreut. In ihr helles Haar ist ein Kranz aus Kornblumen und Margeriten gewoben, ihr weißes Gewand ist mit allerlei Blumen gemustert und von Girlanden aus frischem Efeu und wilden Rosen überzogen. Ihr auf den Fersen folgt eine lachende Nymphe, der Rosenknospen und Anemonen von den Lippen springen, als sie der heißen Umarmung Zephyrs entflieht. Der blau gekleidete Gott versucht, sie in die Arme zu nehmen, wie es Lorenzo in einem Abschnitt seines "Selve d'Amore" beschreibt, das er offenbar dem lateinischen Dichter Lukretius entlehnt hat. Auf der Linken sieht man die drei Grazien in durchscheinenden weißen Schleiergewändern, wie sie mit verschränkten Armen auf der taubenetzten Wiese tanzen. Merkur, ein kräftiger Jüngling mit einem geflügelten Helm auf den dichten schwarzen Locken und einem roten Tuch um seine starken Glieder, ist dabei, mit dem Stab die Wolken des Winters zu teilen, ohne dabei den goldenen Pfeil zu bemerken, mit dem der in der Luft schwebende kleine Cupido auf sein Herz zielt.

Botticelli behandelte diese sehr detaillierte Passage, als wäre sie Teil der Bestellung seiner Auftraggeber. Sein Bildhintergrund ist ein Hain von Orangenbäumen; verschränkte Zweige voller Früchte füllen die obere Hälfte des Bildes, eine Blumenwiese die untere Hälfte. Zwischen den Baumstämmen sieht man schmale Ausschnitte hellblauen Himmels, als erlaube uns der Maler einen Ausblick auf Raum, Zeit und Ewigkeit. Fast genau in der Mitte, einige Schritte entfernt vom vorderen Bildrand und daher leicht erhoben, steht eine sanft blickende junge Frau, über der ein kleiner Cupido schwebt. Auf der horizontalen Ebene sind ihr drei Figuren auf der einen und vier auf der anderen Seite zugeordnet. Dadurch, dass die junge Frau nicht ganz vorn steht, sondern etwas entfernt vom unteren Bildrand mitten in der Blumenwiese, erscheint sie von allen leicht abgesetzt. Die Gruppen rechts und links erscheinen ausgewogen, ohne einfach symmetrisch analog zu sein. Den drei jungen Frauen, die sich im Kreis an den Händen halten, entsprechen auf der anderen Seite nur zwei. Diese jedoch nehmen mehr Raum ein und haben aufgrund der betonten Körperlichkeit der einen und durch das blumenübersäte Kleid der anderen mehr Gewichtung. Den Abschluss rechts und links

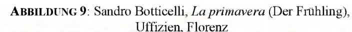


ABBILDUNG 9: Sandro Botticelli, *La primavera* (Der Frühling), Uffizien, Florenz



außen bilden zwei männliche Figuren, beide in ähnlicher Weise in seidene Tücher gehüllt, ansonsten jedoch in jeder Hinsicht verschieden.

Die mythologische Identität der Gestalten in *La primavera* steht außer Zweifel; sie sind, von links nach rechts gelesen, Merkur, die drei Grazien, Venus (über ihr Cupido mit Pfeil, Bogen und verbundenen Augen), Flora (Göttin der Blumen und des Frühlings), die Erdnymphe Chloris und der Westwind Zephyr. Venus und Merkur waren in ihrer allegorischen Bedeutung durch neuplatonische Interpretationen festgelegt. Erst 1478, wenige Jahre bevor das Gemälde entstand, hatte Marsilio Ficino verkündet, Venus repräsentiere die Menschlichkeit, ihre Seele die Liebe und ihr Geist das Mitgefühl. Ungefähr gleichzeitig begann man, den Götterboten Merkur als Schutzheiligen all derer zu betrachten, die die Geheimnisse der Antike zu verstehen suchten – insbesondere die hermetischen Philosophen, die ihren Namen von Hermes, dem griechischen Gegenstück des Merkur, ableiten.

Über diesen Grundkonsens hinaus ist jedoch die Anzahl der unterschiedlichen Interpretationen dieses Gemäldes und der Grad ihrer Abweichung voneinander recht erstaunlich. Hier seien nur wenige der zahlreichen allegorischen Deutungen aus der Literatur zu Botticelli angeführt:

(1) Aby Warburg las Botticellis *Primavera* 1893 als eine bildnerische Interpretation von Polizianos Gedicht und insofern als eine Allegorie der Liebe. Zephyr verfolgt Chloris, umarmt sie und heiratet sie dann, wobei er ihr die Macht verleiht, alles, was sie berührt, in Blumen zu verwandeln. In dieser Transformation wird sie zur Hore Flora, die neben ihr abgebildet ist. Die Gruppe Zephyr-Chloris-Flora stellt die Liebe in ihrer direkten, körperlichen und unkomplizierten Form dar, während Venus (als Simonetta Vespucci) und Merkur (als Giuliano de' Medici) die nur indirekt gelebte, sublimierte und tragisch getrennte Liebe verkörpern.

(2) Mit Bezug auf Warburg interpretierte dessen Zeitgenosse Emil Jacobsen Zephyr als Todesengel, der Simonetta in die Unterwelt bringt, die blumengeschmückte Flora als Proserpina, die Göttin des Elysiums, und Merkur als den Psychopomp, der die Seelen der Toten ins Jenseits geleitet, während Edgar Wind, der ein halbes Jahrhundert später an beide anknüpfte, erklärte, Venus sei die Seele, der über ihr schwebende Cupido ihre Seelenenergie, die Gruppe rechts repräsentiere die Leidenschaft (Zephyr), die die fliehende Keuschheit (Chloris) in Schönheit (Flora) verwandelt, und die drei Grazien – Keuschheit, Schönheit und Willenskraft – stellten sowohl eine Inkarnation der ficinoschen Dreifaltigkeit als auch eine fast symmetrische Entsprechung der gegenüberliegenden Gruppe dar. Merkur schließlich leite die Grazien, sei aber zugleich Psychopomp, der Führer der Seele (Venus). Merkur und Zephyr an den Außenrändern des Bildes galten Wind somit als komplementäre Kräfte: Mit Merkur verlassen wir die Welt, um der Ewigkeit ansichtig zu werden; mit Zephyr kehren wir in sie zurück. Dies, schreibt Wind, seien die beiden Kräfte der Liebe, deren Wächterin Venus und deren Werkzeug Cupido ist. Was als Hauch der Leidenschaft in die Welt kommt, kehrt als Geist zum Himmel zurück.

(3) Erwin Panofsky lenkte 1969 die Aufmerksamkeit darauf, dass der Gott Merkur nicht nur den drei Grazien in seiner Nähe, sondern auch allen anderen Figuren des Bildes den Rücken kehrt und damit seine Verachtung ausdrückt für alles, was sie zu bieten haben, insbesondere Schönheit, Liebe und Frühling. Panofsky sieht Merkur als Verkörperung der Vernunft. Wie er seinen Stab hebt, um die Wolken zu zerstreuen, die das Licht des Himmels abhalten, so verjagt die Vernunft die Nebel, die die niederen Regionen der Seele verdüstern.

(4) Schon 1945 hatte Ernst Gombrich eine eher philosophische Interpretation vorgeschlagen. Seiner Meinung nach steht die Venus im Zentrum von Botticellis *Primavera* für *humanitas*, das humanistische Ideal, dem die Denker am Hofe der Medici huldigten. Die drei Grazien sollten als Verkörperung von Freiheit, Großmut und Herrlichkeit verstanden werden. Im Verein mit Merkur (Vernunft) vertreten sie die geistige Sphäre, während die drei Figuren auf der anderen Seite der Venus das Reich des Instinkts verkörpern.

(5) Umberto Baldini argumentierte 1984, sowohl die aus der Renaissance überkommenen Schriften als auch moderne Forschungen legen es nahe, *Primavera* als eine Art Synthese der neuplatonischen Doktrin zu lesen. Dieser zufolge ergreift Zephyr, der die menschliche Liebe sowie die Leben spendenden Kräfte der Natur personifiziert, Chloris, die in Flora verwandelt wird. Venus schürt diese körperliche Liebe einerseits mit Hilfe des Eros/Cupido, führt sie aber zugleich durch einen Prozess intellektueller Sublimierung (die Grazien) zum Ziel der Kontemplation (Merkur). Oder, anders ausgedrückt, die Liebe, von der Leidenschaft auf die Erde gedrängt, wird in Schönheit verwandelt. Im Tanz der Grazien wird sie auf eine höhere Ebene erhoben (Keuschheit, zwischen Schönheit und Lust, dreht den irdischen Dingen den Rücken zu). Geführt von Merkur erreicht die Liebe schließlich die höchste Sphäre der Ideale.

Der Reichtum an allegorischen Interpretationen, von denen die erwähnten nur eine kleine Auswahl darstellen, ist bestechend. Ignoriert man für einen Moment die allzu feinen Unterscheidungen, so kann man drei grundsätzliche Deutungsansätze ausmachen: eine Allegorie der Liebe, eine Allegorie des menschlichen Weges durch das Leben ins Totenreich (und womöglich wieder ins Leben), und eine Allegorie der menschlichen Entwicklung vom Bereich des Instinkts und der Körperlichkeit zu dem des Geistes.

Ich möchte hier noch eine weitere Facette hinzufügen; diese ist angeregt durch Respighis Kontextualisierung des Gemäldes, die den Kunsthistorikern verständlicherweise fern lag. Das sinfonisch zusammengestellte Triptychon lädt den Betrachter ein, Venus, die zentrale Figur der beiden äußeren 'Altarflügel', mit der Madonnenfigur zu vergleichen, die in *L'adorazione dei magi* einen entsprechenden Platz einnimmt. Dabei mag auffallen, dass sich der sonst dichte Orangenhain direkt hinter Venus zu einer Lichtung öffnet. Anstelle der Baumstämme, die allen anderen Figuren als Kulisse dienen, steht sie vor einem Hintergrund dunkelgrünen Laubwerkes, das die Umrisse ihres Kopfes und Oberkörpers nachzeichnet. Mit Blick auf das "Anbetungs"-Bild erinnert dieses Detail an die Hintergrundgestaltung mancher Madonnengemälde aus dem 13. Jahrhundert, in denen ein runder Heiligenschein sich in einem größeren Schatten fortsetzt, der die Figur umschließt und durch Nachzeichnung ihrer Silhouette ihre Erhabenheit unterstreicht. Die Tatsache, dass der Heiligenschein hier sozusagen natürlich entsteht und nicht als sichtbare Manifestation übernatürlichen Ursprungs präsentiert wird, verbindet sich sehr stimmig mit der Bedeutung der Venus in diesem Bild. Als Verkörperung der Liebe und der idealisierten *humanitas* wird Venus von der Natur selbst geheiligt.

Die Bildelemente im musikalischen Gemälde vom Frühling

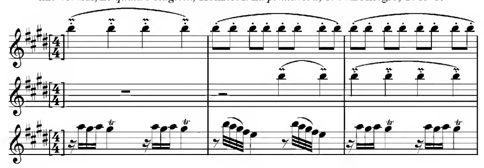
Der erste Satz in Respighis *Trittico botticelliano*, überschrieben mit *Allegro vivace*, steht in E-Dur. Zwölf Takte lang hört man nichts weiter als einen E-Dur-Dreiklang in sehr hoher Lage. Trillerketten und ornamentale Figurationen um Quinte und Terz werden ab Takt 9 ergänzt durch ebensolche Verzierungen des Grundtones. Den Trillern gesellt sich sodann ein dreifacher, fanfarenartig aufsteigender Ruf in Horn und Klavier hinzu. Konzertkritiker der Uraufführung ebenso wie Jahrzehnte später kommentierende Musikwissenschaftler haben diesen Beginn übereinstimmend mit sinnlichen Eindrücken eines Frühlingsmorgens assoziiert. In den Trillerketten wollen sie einen von Zephyren belebten Wald wahrnehmen, und die jambischen Fanfaren des Horns klingen ihnen wie Jagdsignale.

Bedeutsamer als diese Naturklangimitationen ist sicher die Tatsache, dass die Triller und Figurationen um das hohe *h / gis* an eine andere, bekannte Komposition mit dem Titel "Der Frühling" erinnern: das erste der vier Violinkonzerte von Antonio Vivaldi, die unter dem Namen *Le quattro stagioni* (Die vier Jahreszeiten) berühmt wurden. Im Kopfsatz von Vivaldis *La primavera* folgt dem eröffnenden Ritornello der erste Einsatz des Solo-

BEISPIEL 4: Respighi, *Trittico botticelliano*, Anspielung auf Vivaldi



vgl. Respighi, *Trittico botticelliano*, 1. Satz "La primavera" (Allegro vivace), T. 1-4
mit Vivaldi, *Le quattro stagioni,* Konzert I: *La primavera*, 1. Satz Allegro, T. 13-15



instruments mit einer Trillerkette auf demselben hohen *h*, das auch Respighi wählte, begleitet von einer kurzzeitig ebenfalls solistisch spielenden zweiten Violine mit Figurationen auf und um *gis* (vgl. Bsp. 4).

Triller spielen überhaupt eine wichtige Rolle in Vivaldis *Primavera*, und insofern ihr Klang die lauen Lüfte und Haine voller fröhlich trällernder Vögel nachahmen soll, die die Wiederkunft der hoffnungsvollen Jahreszeit begrüßen, handelt es sich dabei lediglich um ein wenig originelles Mittel der Programm-Musik.

Doch hat der Komponist des frühen 20. Jahrhunderts diesen Kunstgriff sowie die allgemeine Stimmung, die sein über 200 Jahre vor ihm lebender Landsmann schuf, ja nicht nur andeutungsweise zitiert, sondern sogar dessen Tonart, Harmonie und Register genau übernommen. Für das Publikum ergibt sich ein Paradigmenwechsel: hörte es in Vivaldis Werk die musikalische Abbildung des Frühlings selbst, so wird der zunächst ähnlich direkte Verweis in Respighis Satz zugleich reflektiert durch das musikalische Zitat einer früheren, demselben Naturereignis geltenden Komposition. Indem der Komponist auf das jedem Liebhaber klassischer Musik vertraute Werk anspielt, fügt er dem lautmalerischen Hinweis auf die Klänge der erwachenden Natur den Verweis auf den Titel und die außermusikalische Inspiration des evozierten Werkes hinzu.

Bevor ich die weiteren Zitate und Anspielungen in Respighis Satz identifiziere, möchte ich zur Orientierung einen kurzen Überblick über den Aufbau und die thematischen Komponenten geben.

- Der E-Dur-Abschnitt mit Trillerkette und Fanfaren (S. 1-2 in der Ricordi-Taschenpartitur) endet vor Ziffer 1 mit einem umgekehrten Gis-Dur-Akkord, einer – trügerischen, wie sich bald herausstellt – Ankündigung einer Wendung zur Paralleltonart cis-moll.
- Nach einer Zäsur folgt, viel leiser aber immer noch begleitet von überschwenglichen Trillern und Tremoli auf den Tönen des E-Dur-Dreiklangs, eine Fagottmelodie, die anschließend in Engführung von Oboe und Horn imitiert wird. Ein aufsteigender Lauf in den Violinen leitet dann in einen neuen Abschnitt über.

Beispiel 5: *Trittico botticelliano*, die Fagottmelodie in "La primavera"



- In derselben Tonart aber nun im Sechsachteltakt stellen Flöten, Klarinetten und Violinen eine zweitaktige Komponente auf, die im *unisono* der übrigen Bläser eine ebenfalls zweitaktige Antwort erhält. Dieses heitere Zwiegespräch wird wiederholt und durch eine viertaktige Ergänzung abgerundet. Die Begleitung besteht aus Dreiklängen mit Prallerverzierung. Erst ganz allmählich befreit sich die Musik von ihrer Verankerung in E-Dur.

Beispiel 6: Das heitere Zwiegespräch in "La primavera"



- Rhythmisch verwandt und unterstützt durch dasselbe Begleitmuster in neuer Besetzung bilden Flöten, Klarinetten, Celli und Klavier eine Überleitung zu einer mit vielerlei Vorschlägen verzierten Komponente.

Beispiel 7: Das mit Vorschlägen verzierte Motiv in "La primavera"



- Zum Abschluss des Abschnitts erklingt im tiefen Register ein prägnantes Motiv. Violoncelli und Kontrabässe *unisono* mit dem Bass des Klaviers bereiten eine neue Tonart vor. Nach einem wiederholten langen *e* in betontem *ff* steigen die tiefen Stimmen durch drei Oktaven aufwärts in synkopierten, immer schnelleren Wiederholungen der Tongruppe *e-f-b*, bis sie den Ton *b* als neues Tonzentrum etabliert haben.

Beispiel 8: Das aufwärts stürmende Bass-Motiv in "La primavera"



- Der Beginn des nächsten Abschnitts (Ziffer 4) ist durch einen plötzlichen Einbruch der Tonstärke auf ***pp*** bzw. ***p*** markiert. Die Oboe, farblich schattiert von Glocken und Harfen, greift das Vorschlag-Motiv auf und entwickelt es über einem langen Basstriller auf dem neuen Grundton *b*. Alle Instrumente spinnen dann ihr Material frei weiter, wobei sie sich zum *crescendo* vereinen. Der Abschnitt endet mit dem Vorschlag-Motiv in Oboe und Trompete, zunächst zweimal im ursprünglichen Tempo und in *fortissimo*, dann zweimal in Vergrößerung bei einem allmählichen *diminuendo* bis hin zum *piano*. Das Motiv ist von Violintrillern und anschließenden Figurationen begleitet, die, obwohl sie jetzt in F-Dur stehen, eindeutig als transponiertes Zitat des Satzanfangs erkennbar sind. (Respighi schreibt die Stimmen sogar im 2/4-Takt des Satzanfangs, also polymetrisch gegen das 6/8-Material des Vorschlagmotivs, als wollte er die Herkunft der Figuren auch fürs Auge deutlich machen.)
- Kaum ist F-Dur als neue Tonart verankert (Ziffer 5), so folgt ein markanter Kontrast in Tempo, Takt und Klangfarbe: Das *Allegro vivace* macht einem Wechsel von *Allegretto*- und *Vivo*-Segmenten Platz. Anstatt der vorausgegangenen polymetrischen Gegenüberstellung von 2/4 : 6/8 erklingt nun einerseits (in den *Allegretto*-Segmenten) ein 6/4-Takt im Wechsel mit seinem hemiolischen *alter ego*, dem 3/2-Takt, andererseits (in den *Vivo*-Segmenten) ein einfacher 2/2-Takt. Auch klangfarblich gibt es einen Kontrast: An die Stelle des Orchesters, das sich schon vorher langsam zurückgezogen hat, tritt hier ein Holzbläsertrio aus Oboe, Klarinette und Fagott. Die beiden alternierenden Segmente erklingen zwar übereinstimmend in einem modal gefärbten F-Dur, doch setzt sich der in Tempo und Metrum angelegte Stimmungswechsel auch in der Phrasenstruktur fort. Das *Allegretto* besteht aus zwei dreitaktigen Phrasen, die jede in einer Fermate enden, beide streng homophon sind und sich nur dadurch unterscheiden, dass die zweite auf einem d-moll-Dreiklang schließt; das *Vivo*-Segment dagegen umfasst drei mit Fermaten gekrönte Phrasen (Bsp. 9 zeigt nur die erste).

Beispiel 9: Das Wechselspiel des Holzbläsertrios in “La primavera”



Die alternierenden Segmente werden nun entwickelt: die erste Wiederkehr des *Allegretto* (bei Ziffer 6) ist eine Variation mit vertauschten Stimmen; die vorher einfach besetzten Holzbläser sind nun durch Streicher sowie eine Orgelpunktstimme verstärkt und die Phrasenschlüsse mit aufwärts eilenden Celesta-Läufen und Violintrillern verziert. (Die Trillernoten sind dieselben, die im transponierten Zitat unmittelbar vor diesem Kontrastteil erklungen waren, stellen also eine wieder neue Beziehung zur 'Frühlings'-Farbe und Vivaldi-Anspielung vom Satzanfang her.) Die Wiederaufnahme des *Vivo*-Segments ist farblich sogar noch stärker variiert; es klingt, als sei das ursprüngliche Holzbläsertrio zersprengt worden: Flöte und Oboe spielen eine Oktave höher als Oboe und Klarinette vorher, Celli und Kontrabässe eine Oktave tiefer als das Fagott. Der entstandene Zwischenraum ist angefüllt mit Arpeggien in Klavier und Harfe sowie Farbtupfern in der Celesta. In der zweiten Variation des *Allegro* schließlich sind die Fermaten aller Phrasen durch üppige ornamentierte Erweiterungen ersetzt.

Damit endet die Einführung neuen Materials. Der Rest des Satzes besteht aus einer Rückleitung mit Frühlingstrillern und Holzbläser-Allegretto-Material (Ziffer 7), einer Gegenüberstellung aus Frühlingstrillern und Fagottmotiv (Ziffer 8), einer Variation des Holzbläser-Wechselspiels durch das volle Orchester (beginnend 8 Takte vor Ziffer 9 und endend in machtvollem *ritardando*), einer freien Erinnerung an das "heitere Zwiegespräch" (Ziffer 10-11), einer polymetrischen Gegenüberstellung der Frühlingstriller mit den Holzbläsertrio-Phrasen (Ziffer 12) und einem Abschluss-Segment, das noch einmal die ersten acht Takte des Satzes aufgreift und ausspinnt (Ziffer 13).

Harmonisch fällt auf, dass der Satz etliche modale Kadenzen enthält. Besonders auf die letzte möchte ich hinweisen: unter einem Orgelpunkt im hohen Register auf dem Dominantton *h* nähert sich Respighi der Tonika von einem Durakkord auf der erniedrigten 7. Stufe (D-Dur), schließt also seinen im Hauptmaterial nach E-*Dur* klingenden Satz in mixolydischem E.

Die Deutung der musikalischen 'Gestalten' und 'Farben'

Will man herausfinden, welche Botschaft die einzelnen Motive enthalten, so bieten sich verschiedene Vorgehensweisen an. Eine Möglichkeit, die zwar plausibel, aber vielleicht zu platt und daher nicht ganz befriedigend ist, ordnet die 'Figuren' in Respighis Komposition den verschiedenen Figuren in Botticellis Gemälde zu. Wollte man den oben zitierten Botticelli-Kennern

folgen und sich vor allem auf die Identifikation und allegorische Bedeutung der in *La primavera* abgebildeten Gestalten konzentrieren, so läge es nahe, die sieben Komponenten des Musiksatzes als direkte Entsprechungen zu den Komponenten des Bildes zu interpretieren. Der musik-'farbliche Hintergrund', die Trillerketten und Figurationen, die den Satz einrahmen und auch wiederholt zwischen den sechs anderen Motiven hindurchschimmern, entsprächen dann dem Orangenhain, den Büschen und Blumen, die den sechs Figuren bzw. Figurengruppen (Zephyr, Chloris, Flora, Venus, die Grazien und Merkur) als Hintergrund dienen. Man könnte die beiden Motive im tiefen Register mit den beiden männlichen Gestalten assoziieren – vielleicht das Fagottmotiv mit Zephyr und den imposanten Bass-Aufstieg mit Merkur – und würde sicher Wege finden, die vier weiteren musikalischen Komponenten weiblichen Bezugspersonen zuzuordnen. Botticellis Bildanlage mit ihrer fast symmetrischen Bogenstruktur (in der Zephyr/Chloris/Flora ein Gegengewicht, wenn auch keine genaue Entsprechung zu den drei Grazien und Merkur bilden) könnte dann als Grundlage betrachtet werden für die bogenförmige Anlage und angedeutete Symmetrie, die Respighi auch musikalisch schafft.

Ohne den Wert einer solchen Paarung musikalischer und bildlicher Elemente von der Hand weisen zu wollen, möchte ich hier doch eine subtilere Deutung vorschlagen, die ich vor allem deshalb interessant finde, weil sie dem Thema der Transposition von Aufbau *und* Inhalt besser gerecht wird. Die Frage, wie eine musikalische Komposition ihren Bezug auf ein Werk der bildenden Kunst über die Titelgebung hinaus, also in der Sprache der Töne, zum Ausdruck bringen kann, unterliegt ja allen Kapiteln dieses Buches. Sie ist besonders relevant im Falle einer Bezeichnung wie "Der Frühling", der die Aufmerksamkeit des Publikums zunächst auf die Jahreszeit selbst mit ihren typischen natürlichen Erkennungszeichen lenkt und damit weg von den allegorischen Aspekten des Gemäldes, an das der Komponist dachte. Wie also kann ein Komponist in musikalischer Sprache Weise vermitteln, dass sein Musikstück auf ein Gemälde verweist, dessen Figuren zwar in eine bukolische Atmosphäre gestellt sind, jedoch unter dieser Oberfläche einem tieferen philosophischen Gehalt dienen?

Wer einer Aufführung oder Aufnahme von Respighis *Trittico botticelliano* lauscht, dem fällt unweigerlich auf, in welchem Ausmaß der Komponist sich um 'Farbe' bemüht. Dabei sind die Natur imitierenden Details wie die Jagdrufe des Horns letztlich weniger bedeutsam als das durchgehende musikalische Funkeln und Leuchten sowie die 'Helligkeit' des Satzes. Triller, Praller, Vorschläge, Tremoli und Arpeggios bilden praktisch eine

Schicht für sich. Abwechselnd oder in verschiedenen Kombinationen durchziehen diese Glitzer-Elemente den ganzen Satz; einzig das kontrastierende *Allegretto/Vivo*-Material ist bei seinem allerersten Auftreten von keinerlei klangfarblichen Glanzlichtern gekrönt.

Eine weitere Art musikalischer 'Farbnuance' entsteht mit Hilfe besonderer Instrumente. Auch hier ist Respighi äußerst konsequent, so dass es lohnt, die besonderen Nuancen einmal aufzulisten:

- vor Ziffer 1: Klaviertremoli
- ab Ziffer 1: Glocken, Harfe und Klaviertremoli
- ab Ziffer 2: Celesta, Harfe und Klavier
- ab Ziffer 3: Celesta, Harfe und Klavier, z.T. + Violinflageoletts
- ab Ziffer 4: melodisch eingesetzte Glocken und Harfen

—

- ab Ziffer 6: Celesta, Harfe und Klavier zur Schattierung des melodischen Materials

—

- ab Ziffer 8: Celesta und Klavier (als unabhängige Schicht im
- polyphonen Satz)
- ab Ziffer 9: Celesta, Harfe und Klavier zur Schattierung des
- melodischen Materials
- ab Ziffer 10: Klavier, zwischendurch immer wieder schattiert mit
- Celesta und Harfe
- ab Ziffer 11: Celesta, Harfe und Klavier (jedes eine andere
- Komponente farblich stützend)
- ab Ziffer 12: Klaviertremoli und Harfe zur Schattierung
- melodischer Komponenten

Einzig der Anfang, der Schluss und die Rückleitung in Ziffer 7 sind frei von Klangfarbenmalerei; doch sind dies gerade die Abschnitte, die besonders üppig mit Trillerketten und Figurationen verziert sind.

Man könnte also mit gutem Recht behaupten, dass diese Musik den Aspekt der 'Farbgebung' betont – dass sie also selbst 'malt' oder etwas Gemaltem nachspürt. Das aber führt zur Frage nach Inhalt und Stil des Gemalten, auf das der Hörer verwiesen werden soll. Der Jagdruf des Horns und mehr noch vielleicht das Fagottmotiv liefern dem aufmerksamen Hörer Hinweise auf die dargestellte Atmosphäre. Das Fagottmotiv ist dabei interessant sowohl an sich als auch in Bezug auf seine musikalische Umgebung. Mit einer einfachen Phrasenstruktur, einem prägnanten Rhythmus und einer zum Mitsummen auffordernden Melodielinie hört es sich an wie ein Volkslied; der

Respighi-Forscher Attilio Piovano gibt zu, es sei ihm unmöglich gewesen festzustellen, ob das Motiv wirklich vom Komponisten erfunden oder aus volkstümlichem Bestand aufgegriffen ist. Dieses robuste Motiv, das an Schäferszenen denken lässt, erklingt vor einem Hintergrund aus leisen Trillerketten in den Geigen, Glockenschlägen und hohen Tremoli in Harfe und Klavier; Piovano beschreibt es als "in Märchen-Unschuld getaucht." Diese Charakteristika aber liefern den nächsten Baustein zur Antwort auf unsere Frage nach der Transposition des Botticelli-Bildes: Die volkstümliche Weise, der bukolische Charakter und die 'Märchen'-Stimmung eignen sich hervorragend, um fantasievollen Hörern zu vermitteln, dass das hier 'Gemalte' eine ländliche Szenerie zeigt mit Gestalten, die wie die der Märchen allen bekannt, jedoch dem täglichen Leben mythisch entrückt sind.

Die nächste Anspielung, die Respighi in seine Komposition einbaut, ist sehr raffiniert und wichtig für das Verständnis des Satzes, setzt allerdings mehr Kenntnis voraus, als Konzertbesucher unserer Zeit im Allgemeinen mitbringen. Das Motiv, das ich als "heiteres Zwiegespräch" beschrieben habe und das dadurch hervorgehoben wird, dass es einen Taktwechsel auslöst, ist eines der berühmtesten Troubadour-Lieder. Sein Text, beginnend mit den Worten "A l'entrade del tens clar", besingt die Ankunft des schönen Wetters und die Lieblichkeit der April-Königin. Dieses Zitat bereichert unser musikalisches Gemälde um zwei neue Facetten. Indem es den Frühling besingt, bestätigt es die thematische Bestimmung, für die das Vivaldi-Zitat den Grund gelegt hat. Dass dieses Singen hymnischen Charakter hat, erweist sich besonders in der Antistrophe. Diese wird im Troubadourlied zu den Worten "Eya, eya" gesungen, dient also nicht der Vermittlung von Text und Inhalt, sondern dem Ausdruck der reinen Freude, die alle fühlen, die die Ankunft der lauen Jahreszeit begrüßen.

Die Farbgebung des Komponisten ist hier auffallend; sie lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die 'Stimmung', und damit weg von der Suche nach weiteren 'Botschaften'. Während die zweitaktige Anrufung im einfachen *unisono* der Flöten, Klarinetten und Violinen erklingt, wird die Antwort durch zahlreiche Farbnuancen schattiert: die *fortissimo* Oktavparallele von Oboe und Fagott wird unterstrichen durch den Klang von gestopftem Horn und gestopfter Trompete sowie von Streichern, unter denen die tieferen regulär *legato* spielen, während die Violinen *pizzicato*-Akkorde dagegen setzen. Zudem hat Respighi dieses Motiv in ein harmonisches Feld sich parallel auf- und wieder abwärts verschiebender Dreiklänge gestellt. Damit suggeriert er einen archaisierenden Kontext, ohne deshalb die tonale Verankerung seiner Musik aufgeben zu müssen.

Für diejenigen unter den Hörern, die nicht nur die zur Melodie gehörigen Worte kennen, sondern auch die Gattung identifizieren, eröffnet der Hinweis auf die Welt der Troubadours über das Thema ('Frühling') und die Haltung ('hymnisch') hinaus eine zusätzliche Perspektive: die der idealisierten Liebe. Damit aber wird ein Interpretationshorizont angesprochen, den viele der oben erwähnten Kunsthistoriker im Auge haben, wenn sie in dem Botticelli-Gemälde verschieden gedeutete Aspekte einer Evolution zu den höheren Regionen der Liebe entdecken. In der Musik drückt sich die Verwandlung in Richtung auf eine höhere Ebene auch wieder durch klangliche Effekte aus: der Refrain des Troubadour-Liedes ist als einzige Passage in diesem Satz mit Flageoletts in beiden Violinstimmen getönt. Es ist, als habe der Komponist durch die Obertöne noch ein zusätzliches, gleichsam wörtliches Zeichen für die 'überhöhte' Natur der Liebe geben wollen, auf die die Allegorie anspielt.

Ein letzter Hinweis auf die Analogie zwischen Respighis sinfonischem Satz und Botticellis Gemälde verbirgt sich in dem so auffällig kontrastierenden zentralen *Allegretto / Vivo*-Material mit seinen Takt- und Tempowechseln, seiner altertümlich wirkenden dreitaktigen Phrasenstruktur und seiner quasi-modalen Harmonik. Beide Segmente erinnern an typische Tanzsätze aus der Renaissance; Piovano glaubt sogar, dass Respighi hier echte, nur bis heute nicht identifizierte Renaissance-Kompositionen transkribiert. Das thematische Material in beiden Segmenten zeichnet sich durch alle Eigenschaften aus, die charakteristisch sind für die Musik, die zu Botticellis Lebzeiten an norditalienischen Fürstenhöfen wie dem der Medici in Florenz gespielt wurde. Die Durchsichtigkeit des Satzes und die besondere Klangfarbe des Holzbläsertrios entsprechen der Schlichtheit damals üblicher Instrumentierung. Weitere Kennzeichen liefern die komplexen Querbeziehungen im Metrum (wenn z.B. sechs Viertelschläge immer wieder nach dem Muster | **1** 2 **3** 4 **5** 6 | **1** 2 3 **4** 5 6 | hemiolisch umdefiniert werden) und im Tempo (Respighi schreibt für das *Allegretto* punktierte Halbe = 96, für das *Vivo* Halbe = 144 vor, verbindet die beiden Segmente also in der für die Musik der Renaissance typischen verdeckten Entsprechung Halbe = Halbe). Tatsächlich gab es im 15. Jahrhundert unter den Formen säkularer Musik eine *frottola*, die durch einen geringen Tonumfang, häufige Tonwiederholung und hauptsächlich akkordischen Satz ausgezeichnet war. Unter den fünf häufigsten Rhythmen, die Kenner für die *frottola* nennen, finden sind die beiden, die Respighi im Kontrastteil von "La primavera" verwendet:

♩ ♩|𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩|𝅗𝅥 𝅗𝅥 — dieser Rhythmus, ein Wechsel von 6/4-und 3/4-Takt, entspricht dem Beginn von Respighis *Allegretto;*

𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 — dieses einfache 2/2-Metrum erklingt am Beginn des *Vivo*.

Die schlichte Homophonie der Segmente, die unsere Zeit zunächst einfach als stiltypisch für die Renaissance hinnehmen möchte, enthält unter Umständen noch einen weiteren Hinweis auf den ethisch-ästhetischen Hintergrund des Gemäldes, über das hier musikalisch reflektiert wird. Die Humanisten am Hofe Lorenzo de' Medicis, insbesondere Poliziano, durch dessen Gedicht Botticelli angeregt worden war, und andere Neuplatoniker wie Marsilio Ficino, waren sehr an Musik interessiert. Auf der Basis von Aussagen in Platons *Staat* und Aristoteles' *Poetik* glaubten diese Philosophen des 15. Jahrhunderts an die Macht der Musik über die Gefühle und das moralische Verhalten der Menschen. Diese Macht, so betonten sie, sei umso positiver, je "natürlicher" die Musik sei – was vor allem hieß: Je mehr sie frei blieb von der "unordentlichen" Polyphonie, die die Musik der flämischen und französischen Renaissancehöfe kennzeichnete.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Komponenten des musikalischen Materials in Respighis "Primavera" auf die Darstellung mittels *Farbe* verweisen, auf die *Renaissance* als Tanzstil und Denkhintergrund, auf eine *ländliche Idylle*, auf den *Frühling* – der nicht nur "ist" (in den Lauten der Natur und dem Zitat aus einem Werk dieses Titels), sondern auch besungen wird (in der Hymne an das schöne Wetter) – und auf die *idealisierte Liebe* (durch die Gattung des Troubadourliedes). Wenn wir zudem Piovano darin zustimmen wollen, dass viele Elemente der Begleitstimmen eine Märchen- oder Mythenatmosphäre vermitteln, so rundet sich das Bild vollends: Respighis sinfonische Bildbetrachtung reflektiert ein Gemälde im Stil der Renaissance, auf dem graziös getanzt und bukolisch gescherzt wird, das aber hinter dieser heiteren Oberfläche einer Darstellung der idealisierten Liebe mit Hilfe mythischer Gestalten dient.

Botticellis *Adorazione dei magi*

Um die Mitteltafel in Respighis imaginärem "Triptychon" wirklich würdigen zu können, ist es hilfreich, die Version der botticellischen *Anbetung der Weisen*, die heute in den Uffizien ausgestellt ist, kurz mit einigen der anderen Darstellungen desselben Themas zu vergleichen, die der Künstler im Laufe seines Lebens malte. Zu den bekanntesten gehören eine Tafel und ein Rundbild in der Londoner National Gallery, die vermutlich kurz nach 1470 und ca. 1474 entstanden, sowie die Langtafel, jetzt in der National Gallery

in Washington, die aus der Zeit um 1481-82 stammt. In diesen stellt Botticelli die biblischen Personen manchmal in eine Felsenwüste, ein anderes Mal in einen Pinienwald; die Umgebung kann römische Bauwerke oder aber weite Landschaften mit Bergzügen und Meeresufer enthalten. Die Szene kann dem Künstler als Vorwand dienen, Savonarola und dessen Traum von der Errichtung eines Neuen Jerusalem zu feiern, oder aber sie als mystische Vision in die himmlischen Gefilde zu versetzen, wo lichte Seraphim auf Wolken singen und tanzen. Einzig in dem Altarbild aus den Uffizien, das vermutlich um 1476-77 entstand, stellt sich die Legende der drei Weisen aus dem Morgenland als eine Apotheose des Hauses Medici dar.

Respighi wählte die Version, für die Botticelli berühmt wurde. Sie war als Auftragswerk eines Florentiner Kaufmanns entstanden, schmückte ursprünglich einen Kapellenaltar in der Kirche Santa Maria Novella und wurde erst später in das Botticelli-Zimmer des berühmten Museums überführt. Den Herrschenden in Florenz war gleich aufgefallen, dass, während der angesehene Künstler Fra Filippino Lippi, Botticellis Lehrer, bei der Darstellung der "Anbetung" ihren demokratischen Charakter als volkstümliches Freudenfest betont hatte, Sandro eine feierliche Szene zeigt, in der nur Adlige dem neugeborenen König ihre Reverenz erweisen. Das Kind mit seinen Eltern erscheint leicht erhoben gegenüber denen, die seinetwegen zusammengekommen sind. Die Madonna ist die für die Epoche charakteristische schlanke Kindfrau; sie hält ein Baby, das, ebenfalls typisch für den Stil der Zeit, unverhältnismäßig klein ist. Joseph, ein gutmütig wirkender *pater familias*, hat seinen Kopf auf die vom Stab gestützte Hand gelehnt. Die Kulisse dafür ist eine schäbige Hütte, die von einem hölzernen Dach nur notdürftig bedeckt ist. Sie lehnt auf der rechten Bildseite gegen die Überreste einer antiken Mauer und im Hintergrund gegen einen Felsen. Auf beiden Seiten dieser baufälligen Unterkunft hat man einen freien Blick auf die umgebende Landschaft. Links sieht man die Ruinen einer einstmals großartigen Bogenkonstruktion.

Die versammelten Adligen sind sehr elegant. Drei jüngere Männer auf der Linken fallen durch höfische Kleidung auf; die anderen scheinen in Reisetracht. Die meisten Männer stehen in zwei Trauben beiderseits der Treppenstufen, die zur heiligen Familie hinauf führen. Die Mitte des Vordergrundes ist den drei Weisen vorbehalten, deren ältester sich dem Kind mit Geschenken nähert. In dieser vornehmen Gesellschaft ist, wie es scheint, kein Platz für Ochs und Esel, die üblichen Requisiten der bethlehemitischen Szene. An ihrer Stelle sieht man einen stolzen Pfau, der seinen prachtvollen Schweif über das raue Mauerwerk oben rechts ausbreitet.

ABBILDUNG 10: Sandro Botticelli, *L'adorazione dei magi*



Interpretationen des Bildes konzentrieren sich meist darauf, die bildnerischen Details einzeln zu betrachten und als Ausdruck von Botticellis Glauben oder Weltanschauung zu deuten. Wie schon Vasari, der berühmte Kunstkritiker des 15. Jahrhunderts, feststellte, zelebriert das Kunstwerk nicht so sehr ein religiös einzigartiges Ereignis als vielmehr die Schönheit und den Adel der Menschen, ihre beeindruckende Individualität, ihre distinguierten Erscheinungen. Lorenzo de' Medici – der selbst dichtete und literaturkundig war – stimmte den Philosophen, Historikern und Gelehrten des Humanismus zu, die es als Aufgabe der Kunst erklärten, das Wunder der menschlichen Individualität zu feiern. Die Tatsache, dass Botticelli mit dieser *Adorazione dei magi* als Eintrittskarte in den inneren Kreis um den gebildeten und idealistischen Florentiner Herrscher willkommen geheißen wurde, zeigt, dass seine Darstellung der *humanitas* in diesem Altarbild der am Hofe geltenden Auffassung von aufgeklärtem Humanismus entsprochen haben muss.

Der Erfolg, den das Gemälde in der Florentiner Gesellschaft erzielte, legte den Grundstein für fast alles, was Botticelli in den folgenden Jahren schaffen sollte. Im Kreis um den "Prächtigen" erfuhr der Künstler spezifisch, welche Art Entwicklung man bei Hofe für wünschenswert hielt. Ficino wie auch der neuplatonische Philosoph Pico della Mirandola betonten, die Würde des Menschen sei das höchste Gut und das Streben aller Maler und Dichter müsse darauf gerichtet sein, diese zu verherrlichen. Die Mythen, die Lorenzos Hofdichter Angelo Poliziano aus dem Griechischen und Lateinischen ins Italienische übersetzte, boten den Künstlern der Zeit einen Schatz an Figuren, die nur darauf warteten, ihre Rollen einzunehmen in Allegorien, die der neuen Weltanschauung entsprachen.

Auf dem Hintergrund dieser Überlegungen glauben manche Kunsthistoriker, Botticellis Darstellung des traditionellen Themas beabsichtige weit mehr als nur eine weitere Nachbildung der christlichen Szene; vielmehr handle es sich wie bei den Venus-Bildern um eine Allegorie, die im Kontext des Humanismus am Hofe der Medici und dessen bevorzugter neuplatonischer Bildsprache zu lesen sei. In der Zeit des von den Medici geförderten Florentiner Humanismus wurde Epiphanias allerdings als ein Ereignis angesehen, das über die doktrinäre Bedeutung der Anbetung des Jesuskindes hinaus wichtige politische Obertöne hatte. Die drei Weisen wurden wahrgenommen als emblematische Repräsentanten der Medici; nicht umsonst hatte das Herrscherhaus die anonymen Erleuchteten um 1440 zu Schutzheiligen ihrer Familie ernannt. Die Medici nahmen regelmäßig an den sogenannten Festa de' Magi teil, einem historischen Aufzug, den die Florentiner unter Leitung ihrer Adelsfamilien veranstalteten. Zugleich erinnerte das Bild die zeitgenössischen Betrachter daran, dass die "von fern angereisten Weisen", die gekommen waren, um das neugeborene Kind als Heiland anzuerkennen – also die ersten, die an die frohe Botschaft von der Erlösung der Menschheit glaubten – Heiden waren. Sie waren die führenden Jünger des christlichen Glaubens und damit die Verkörperung der Christusverehrung schlechthin. Auch spielte die feierliche Übergabe von Geschenken auf eine alte Sitte an, der zufolge die wohlhabenderen Mitglieder einer Gemeinde an diesem Tag Spenden darbrachten, die den Tribut an Gott mit Hilfe für die Armen und einer Unterstützung der Kirche verbanden. Zuletzt ist da noch ein auffälliges Detail: der älteste der Weisen hält die Füße des Christuskindes mit dem Ende seines über die Schulter gelegten Schleierschals. Diese Geste erinnert an die Segnung des Abendmahl-Sakraments, wenn der Priester ebenfalls seine Hände bedeckt, bevor er den Fuß der Monstranz ergreift und sie den Gläubigen zur Anbetung darbietet.

Heutigen Besuchern muss die Förmlichkeit in Botticellis *Adorazione* erstaunlich vorkommen. Alle drei Weisen in der Mitte des Bildes knien – selbst die beiden jüngeren, die von dem Kind noch relativ weit entfernt sind. Die Körperhaltung stellt eine Verbindung zur liturgischen Feier her, spiegelt also als gleichsam unterschwelligen Text eine Szene, in der eine adelige Gesellschaft dem Empfang der heiligen Kommunion entgegensieht. In diesem Licht läßt sich auch Botticellis für die Renaissancemalerei ungewöhnliche Entscheidung verstehen, die Madonna-und-Kind-Gruppe in der Bildmitte auf eine erhöhte Plattform zu stellen anstatt bescheiden auf Bodenhöhe an eine Seite des Bildes, wie es andere Darstellungen der Zeit zeigen. Dies legt eine implizite Symbolik nahe, der zufolge das Christuskind transzendierend mit der Eucharistie eins wird und die Plattform zum Altar, auf dem die Liturgie ihren Lauf nimmt.

Viele Einzelheiten der Darstellung unterstreichen diese allegorische Interpretation. Die verwitterte Mauer, gegen die die Hütte gelehnt ist, symbolisiert vermutlich den Zustand der alttestamentlichen Religion, auf deren Fundament der neue Glaube ruht. Eine solche Symbolik im Zusammenhang mit der Anbetung des neugeborenen Kindes ist keinesfalls weit hergeholt. Das 2. Kapitel des Lukasevangeliums – die Quelle für alle Episoden der Kindheitsgeschichte Jesu – erwähnt ausdrücklich den Gegensatz von "Verfall" (oder "Fall") und "Auferstehen". Zudem enthält Botticellis Darstellung viele weitere Hinweise auf dieses Gegensatzpaar und seinen Bezug zu Christus. In der Bildmitte sind die Zeichen des Verfalls vorherrschend; rechts entdeckt man mehrere Anzeichen der Erneuerung. Mindestens drei davon haben eine ikonologische Tradition: der frische Zweig, der aus dem Stamm sprießt, gegen den die Hütte lehnt, spielt auf das neue Leben an, das wunderbarerweise aus totem Holz wächst; der Lorbeerschößling in der verwitterten Mauer auf das Kind, das als König gekrönt werden wird, und der Pfau ganz rechts auf die Auferstehung nach dem Tod. Am linken Bildrand fügen die verfallenden Bogen, die als Überbleibsel eines antiken Tempels wirken, dem Aspekt der Wiederbelebung eine weitere Dimension hinzu. Das klassische Bauwerk vermittelt trotz seines bedauerlichen Zerfallszustands einen Eindruck formeller Würde. Die Bedeutung wird noch klarer im Zusammenhang mit den Weisen als "Heiden". Obwohl das Wort im Kontext der neutestamentlichen Geschichte normalerweise einfach "Nichtjuden" kennzeichnet, kann es doch auch im weiteren Sinne verstanden werden und bezeichnet dann die um die Zeitenwende gesellschaftlich wie intellektuell überlegenen Völker. Die Tempelruinen stehen also möglicherweise für die antike griechische Kultur, die zwar zu Botticellis Zeiten lange zerfallen war, aber

unter dem von den Medici angeführten wohlhabenden Florentiner Adel zu neuem Leben erstand. Als Mahnmale des Ruhms einer vergangenen Zivilisation, der Kultur der alten Griechen, stellen die verwüsteten Bogen unmittelbar neben der Szene, in der die drei Weisen = die Heiden = die Medici die Geburt des Christentums anbeten, eine Verbindung her zu all denen, die in ihrem Neuplatonismus die Wiedergeburt der griechischen Kultur zelebrieren.

Zeit, Ort und Identität in Respighis "Adorazione dei magi"

Der Mittelsatz in Respighis *Trittico botticelliano* steht in cis-moll. Er teilt mit dem vorangehenden Satz sowohl gewisse strukturelle Eigenschaften als auch, und vor allen Dingen, die inhaltliche Bestimmung durch musikalische Anspielungen. Der Satzanfang ist höchst ungewöhnlich. In einem Tempo, das als *Andante lento* bezeichnet ist und in dem ein wiegender 12/8-Takt den Eindruck einer eigentümlichen Unbewegtheit erzeugt, spielt ein unbegleitetes Fagott eine wehmütig-pastorale Kantilene:

Beispiel 10: Die Fagottkantilene (T. 1-4) in "L'adorazione dei magi"



Die Antwort der Oboe, zu der das Fagott als Kontrapunkt weiterspielt, wird von einem einzelnen langen Orgelpunkt-*cis* im Horn begleitet. Die Atmosphäre ist melancholisch, erfüllt von einem unbestimmbaren orientalischen Ambiente. Dieser Eindruck bestimmt auch noch das dritte Segment des Abschnitts, das aus drei Flötenarabesken über leeren Quinten (Horn/ Oboe = *cis-gis*) und leisen *pizzicati* der Streicher besteht. Rezensenten der Aufführungen des *Trittico* geben regelmäßig an, dass sie in diesem dreiteiligen, orientalisch gefärbten Eröffnungsabschnitt die musikalische Darstellung der drei Weisen zu hören glauben. Piovano, der ebenfalls die Anspielung auf orientalische Melodiebildung und Gesangsweise betont, interpretiert die Verbindung des *Siziliano*-Rhythmus mit der klagenden Stimmung, die ein langsam und gebunden spielendes Fagott erzeugt, mit dem Topos der Elegie. Es ist möglich, dass Respighi in dieser Melodik die Gesänge der östlichen Liturgie nachzuempfinden suchte, die er gründlich studiert hatte. (Wie seine Biografen bestätigen, verbrachte er 1915-1916 viel

Zeit in der Bibliothek des griechisch-orthodoxen Klosters von Grottaferrata, um sich mit deren reichhaltigem Bestand an alten Codices vertraut zu machen, suchte sich auch in der Biblioteca Gogol der russischen Botschaft in Rom einen Einblick in die liturgischen Gesänge der orthodoxen Kirche zu verschaffen und nahm schließlich an Gottesdiensten in der Klosterkirche von Grottaferrata teil.)

Beispiel 11: Das "Veni veni Emmanuel" in "L'adorazione dei magi"



Das etwas bewegtere Tempo, das die Flöten in ihren drei Arabesken eingeführt haben, und dieselben leeren Quinten (jetzt in den tiefen Streichern) unterliegen der Vorbereitung auf eines der wichtigen Themen des Satzes. Flöte und Fagott präsentieren im *unisono* mit zwei Oktaven Abstand (und damit einer an die Orgel erinnernden Klangfarbe) ein Zitat aus dem gregorianischen Choral “Veni veni Emmanuel” (s. Bsp. 11, oben).

Zwischen den beiden Verszeilen des Chorals spielt die Klarinette eine Erinnerung an die Flötenarabeske, und im Anschluss an die zweite Zeile erklingt der homophone, rhythmisch deutlich jambische Einschub eines Holzbläserquartetts. Häufige Taktwechsel vermitteln den Eindruck freier Rhythmik, wie sie für das liturgische Psalmodieren charakteristisch ist. Die 19 folgenden Takte entwickeln die Choralmelodie und ihre beiden Einschübe in verschiedensten Kombinationen weiter.

Ein gänzlich anderer Abschnitt beginnt bei Ziffer 17 mit einem Wechsel des Tempos (von *Andante più mosso* zu *Moderato*), der Tonart (von einer Kadenz in Fis-Dur zu einem Neubeginn in gis-moll) und des Metrums (vom wiegend-schlichten 12/8-Takt zu einem komplexen 5/4-Takt). Eine dreioktavige Parallele aus in dunklem Register spielenden Violinen, Violoncelli und Kontrabässen präsentiert eine verzierte Bogenfigur, die von *gis* aufsteigt und dahin zurückfällt. Dieser Zweitakter wird achtmal mit allerlei Variationen in Artikulation und Lautstärke wiederholt; er hält den gesamten Abschnitt als eine Art *Passacaglia*-ostinato zusammen. Unter den Komponenten, die dieser ostinato-Figur nacheinander gegenübergestellt werden, ist ein Orgelpunkt (auf *dis*), ein Spiel in Celesta, Harfe und Klavier um leere Quinten, die mit vielfachen Vorschlagsnoten und Triangelornamenten sehr farbenprächtig klingen, ein *unisono* in Flöte und Fagott, das klanglich an gregorianische Choräle erinnert, eine rhythmisch freie Oboen-Kantilene sowie Flöten-Arabesken, die noch üppiger ausfallen als die Arabesken gegen Anfang des Satzes. Dieser Abschnitt ist einer der exotischsten des Satzes und vermittelt deutlich ein arabisches Flair. Hinsichtlich der bewußt orientalisierenden Farbgebung fühlt man sich an Resphighis frühen Lehrer Rimski-Korsakow, besonders an dessen Komposition *Shéhérazade*, erinnert.

Im nächsten Abschnitt wird der Grundton *gis* (für Hörer unbemerkt) enharmonisch zu *as* umdefiniert und bestimmt dann als Orgelpunkt 21 der 23 Takte des nächsten Abschnitts. Über dieser quasi statischen Harmonie spielt eine Soloviolinc eine *p dolce espressivo* überschriebene, reich verzierte Arabeske; erst bei genauem Hinsehen entdeckt man, dass es sich hierbei um nichts anderes handelt als einen ornamentierten Abstieg durch die Grundtöne der Tonika und Dominante (*as-es-as-es*). Diese Arabeske, die später von

einer Flöte imitiert wird, bevor sie zur Violine zurückkehrt, spinnt also im Grunde die farbenprächtig verbrämten leeren Quinten, die man zuvor in Celesta, Harfe und Klavier gehört hatte, fort. Dasselbe tun die begleitende Klarinette, Celesta und Harfe, und nur das ab und zu eingeflochtene *c* macht deutlich, dass die Musik inzwischen in Dur steht. Bevor die Flöte mit der Imitation der Solovioline beginnt, schalten sich Oboe und Horn noch mit kontrapunktischen Figuren dazwischen, die wieder andere orientalisierende Schnörkel um *as* und *es* darbieten. Unter vielfachen langen Trillern spinnt sodann die Violine noch zweimal ihr Thema; erst dann endet auch dieser Abschnitt, und die Musik kehrt zum Tempo des *Andante lento* zurück und greift auch einige seiner thematischen Fragmente wieder auf.

Die angedeutete Reprise wird in den Violen mit Erinnerungen an die rhythmischen Figurationen der den Satz eröffnenden Fagott-Elegie eingeleitet; sehr bald darauf meldet sich auch das Fagott selbst wieder zu Wort. Doch nimmt es nicht, wie das Publikum erwarten mag, seine ursprüngliche Melodie wieder auf, sondern präsentiert ein ganz anderes thematisches Element. Dieses, durch die geschickte Vorbereitung psychologisch hervorgehoben, entpuppt sich als eine der Versionen des sehr populären italienischen Weihnachtsliedes "Tu scendi dalle stelle":

Beispiel 12: "Tu scendi dalle stelle" in "L'adorazione dei magi"



Tu scendi dalle stelle, o Re del cielo,
E vieni in una grotta al freddo e al gelo.
O bambino mio divino,
Io ti vedo qui tremar, o Dio beato.
Ma quanto te costò, l'avermi amato.

A te che sei del mondo il creatore,
Mancano panni e fuoco, o mio signore.
Caro eletto pargoletto,
Quanto questa povertà più m'innamora:
Giacché ti fece amore povero ancora.

[Du steigst von den Sternen herab, o Himmelskönig, / und kommst in eine Höhle zu Kälte und Eis. / O mein göttliches Kind, / ich sehe dich hier zittern, o gesegneter Gott. / Doch was hat es dich gekostet, mich geliebt zu haben. // Dir, der du der Schöpfer der Welt bist, /fehlen Kleidung und Wärme, o mein Herr. / Lieber erwählter kleiner Bub, / um wieviel mehr flößt mir diese Armut Liebe ein: / da die Liebe dich noch ärmer machte.]

Die Melodie ist sehr alten Ursprungs; sie stammt vermutlich aus den Abruzzen. Im 17. Jahrhundert wurde sie häufig in Instrumentalstücken

pastoralen Charakters zitiert (viele Klavierspieler kennen sie aus Scarlattis *Pastorale* [Ls3 in den Cembalosonaten]), auch ist sie noch heute allen Schichten des Volkes bekannt; der italienische Philosoph und Historiker Benedetto Croce behauptet, mit dem oben gegeben Text sei sie "das italienische Weihnachtssymbol schlechthin". Indem Respighi diese vertraute Melodie integriert, liefert er für die Entschlüsselung dessen, worauf dieser sinfonische Satz inhaltlich Bezug nimmt, einen Hinweis, der ebenso unmissverständlich ist wie das Vivaldi-Zitat im ersten Satz und sogar noch weniger 'Bildung' voraussetzt – zumindest für seine Landsleute. Allerdings nimmt er kleine Modifikationen vor, vermeidet z.B. die allzu simplen melodischen Abschlussformeln und verschmilzt so die aus dem Volksgut stammende Komponente sehr stimmig mit seiner eigenen Kompositionsweise. Sobald das Weihnachtslied von der Oboe aufgegriffen wird, stellt ihm das Fagott einen Kontrapunkt entgegen, der an den klagenden Gesang am Satzanfang erinnert. Dem entspricht dann wieder die Oboe, indem sie dem Weihnachtslied eine Erinnerung an ihre eigene 'orientalische' Aussage vom Satzanfang sowie eine Transposition der Flötenarabesken folgen lässt. Respighi beendet seine "Adorazione dei magi" mit einer notengetreuen Reprise der Eröffnungsmelodie des Fagotts und einer kurzen verklingenden Coda.

Auf der Ebene der formalen Anlage ist der Satz also mit dem vorausgegangenen "La primavera" verwandt. Der erste und letzte der fünf Abschnitte benutzen dasselbe Material und erzielen damit einen Eindruck von Symmetrie, wie es auch in "La primavera" der Fall ist. Dieser Entsprechung der Rahmenabschnitte stehen jedoch in der dazwischenliegenden Entwicklung etliche asymmetrische Aspekte entgegen, darunter die Einführung entscheidend neuen Materials im letzten Abschnitt und die zweifache Wiederaufnahme der (nur einfach vorgestellten) Eröffnungsphrase. In ganz ähnlicher Weise deutet ja auch Botticellis Gemälde *L'adorazione dei magi* auf den ersten Blick eine Symmetrie an, die dann in vielen Einzelaspekten subtil unterlaufen wird.

Nimmt man Respighis Komposition ausdrücklich mit Blick auf das Bild wahr, auf das es sich bezieht, so entdeckt man, dass die Beziehung zwischen visueller und klanglicher Darstellung durch eine faszinierende Kombination bedeutungstragender Komponenten hergestellt wird.

- Die *Passacaglia*-Anspielung in der Satzmitte erinnert daran, dass es sich bei der Darstellung der "Anbetung der Weisen" wie bei vielen anderen biblischen Bildern um etwas handelt, was die Jahrhunderte als 'stets variierte Wiederholung' durchzieht, was zudem symbolisch auf

die alljährlich gleiche, doch immer unterschiedliche Feier des Weihnachtsfestes verweist. Die außerordentliche Üppigkeit der Dekoration in diesem Abschnitt bestärkt eine solche Interpretation.

- Die beiderseits an den Mittelteil angrenzenden Abschnitte wenden sich von der Feier selbst dem Kind im Zentrum des Ereignisses zu. Die Worte des gregorianischen Chorals im zweiten Abschnitt, "Komm komm Emmanuel", sprechen von der Erwartung und Hoffnung, mit der die Menschheit das Kommen des Erlösers ersehnt, während die süß ausdrucksvolle Violinmelodie im vierten Abschnitt das Kind zu beschreiben oder zu besingen scheint.
- Die orientalisierenden und archaisierenden Elemente in allen Abschnitten verschieben den Akzent von der (zeitgenössischen und daher von Lokalgebräuchen gefärbten) Feier auf das ursprüngliche Geschehen und seine zeitliche und räumliche Ferne. Die klanglichen Anspielungen auf Rimski-Korsakows *Shéhérazade* bestimmen den Ort als im arabischen Raum gelegen.
- Der Einschub mit dem homophonen Holzbläserquartett – einer der Komponenten, die dem gregorianischen Choral einen Kontrast entgegensetzen – dient als Bindeglied zum gleichermaßen homophonen Holzbläsertrio im ersten Satz und verweist damit, über die Brücke des dort sehr realistisch erklingenden Renaissance-Tanzes, auf Stil und Epoche der Gemälde, über die die Musik reflektiert.
- Gleichgültig, ob man die drei Komponenten des Anfangs und der Reprise als direkte musikalische Embleme der drei Weisen deutet, das liturgische Ambiente des Materials legt zweifellos eine sakral-feierliche Stimmung nahe, die der im Gemälde angedeuteten tieferen Beziehung zwischen Epiphanie und Eucharistie entspricht.

Wie in seinem Satz über Botticellis "Frühling" bietet Respighi seinen Hörern auch hier eine Fülle musikalischer Bezüge zu Stil, Thema, Figuren und symbolischer Bedeutung des Gemäldes. Vor allem erscheint mir die auf die Rückkehr zur Tonika im letzten Abschnitt fallende Verschmelzung der melancholischen Fagottkantilene, die so deutliche Anklänge an die östliche Liturgie enthält, mit dem einfachen italienischen Weihnachtslied als eine geniale musikalische Entsprechung zu Botticellis *Anbetung*, in der eindeutig florentinische Gestalten den Platz der antiken Weisen aus dem Morgenland einnehmen und ehrfürchtig vor dem Jesuskind knien.

Botticellis *Nascita di Venere*

Das dritte Gemälde, das Respighi in seinen sinfonischen Flügelaltar integriert, lässt ebenfalls mehrere Lesarten zu. *La nascita di Venere* ist zunächst nahe verwandt mit *La primavera*. Wieder sehen wir eine junge Frau nahe der Bildmitte, diesmal durch den Titel des Gemäldes sogar eindeutig als Venus identifiziert. Sie ist dargestellt vor einem Hintergrund, in dem sich das Meer und der Himmel berühren; ihre Füße stehen in einer Muschel, die sie über das Wasser zu tragen scheint. In der leichten Neigung ihres Kopfes und der Haltung ihre Körpers und linken Armes ähnelt sie der im "Frühling" porträtierten Venus, doch fließt ihr Haar hier ungehindert, und ihr Körper ist nackt, von einer Hand und einer langen Haarsträhne nur andeutungsweise bedeckt. Auch diese Hauptperson wird von mehreren Figuren flankiert. Auf der linken Seite scheinen zwei eng umschlungene Gestalten, deren Tuch an Zephyrs Schal aus *La primavera* erinnert und die von schwebenden Blumen umgeben sind, dank mächtiger Flügel zu schweben; auf der Rechten erinnert eine einzelne junge Frau im blumenbesetzten Kleid an Flora, und selbst die Bäume hinter ihr, wenn auch hier ohne Früchte, stellen eine Beziehung zum Orangenhain im anderen Bild her.

Die älteste Version der Legende von der Geburt der Venus oder Aphrodite geht auf Homers zweite *Hymne an Aphrodite* zurück. Beginnend mit Vers 3 hören wir, dass der gewaltige Wind Zephyr die Göttin zwischen den Schaumkronen und über die Wellen einer stürmischen See zur Insel Zypern getragen habe, wo sie von den Horen, den Töchtern des Zeus, willkommen geheißen und mit unsterblichen Kleidern umhüllt worden sei. Hesiod in seiner *Theogonie* [Geburt der Götter] gibt einen ausführlicheren Bericht. In Vers 187-210 erzählt er unter der Überschrift "Aphrodite", wie Chronos (Zeit) das Genital seines Vaters Uranos (Himmel) abschnitt und ins Meer warf. Dort schwamm es mehrere Tage und bildete einen Kranz weißen Schaums um sich. Aus diesem erwuchs die junge Göttin, die daraufhin Aphrodite getauft wurde – die aus *afrós*, dem Schaum des Meeres, Geborene. Römische Dichter erfanden die Muschel, auf der Aphrodite bzw. ihr Pendant Venus an Land getragen wurde, und viele spätere Sänger fügten der Geschichte, die die schönste Frau, die je ein Auge gesehen hatte, in irdische Gefilde brachte, weitere Ausschmückungen hinzu.

Wie im Falle von Botticellis *Primavera* findet man einen konkreten Anlass für diese Darstellung der *Nascita di Venere* in einer poetischen Passage Polizianos. Im ersten Buch der schon früher erwähnten *Stanze per la Giostra di Giuliano* spricht der Hofdichter Lorenzo de' Medicis vom

ABBILDUNG 11: Sandro Botticelli, *La Nascita di Venere*



traurigen Schicksal des Uranus, des Gottes, der von seinem eigenen Sohn kastriert wurde, und beschreibt dann, wie Venus vom Wind ans Ufer getrieben wird, mit der rechten Hand ihr Haar haltend und mit der Linken ihre Brust bedeckend. (Botticelli vertauschte die Hände, oder stellte sie so dar, wie sie dem Betrachter als "rechts" und "links" erscheinen würden.) Anstelle der drei Horen Homers gibt es bei Poliziano nur noch eine; diese ist in einen mit Sternen und Margeriten geschmückten Mantel gekleidet. Auch in Hinblick auf die Anwesenheit eines zweiten Windes muss Poliziano als Informant Botticellis angesehen werden: dem Zephyr, der schon in *Primavera* eine Rolle spielte, ist hier eine geflügelte Gespielin zur Seite gestellt. Das ist Aura, wie Zephyr ein Frühlingswind. Poliziano betont, dass Aura der Venus genügend ähnelt, um als ihre Schwester angesehen zu werden; auch hierin folgte Botticelli dem Dichter, indem er den weiblichen Wind als eine um einiges weniger berückende Verwandte der Venus porträtierte.

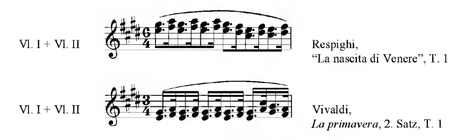
Am rätselhaftesten ist die Frau am Ufer. Wie viele Kunsthistoriker schreiben, ist sie deutlich schwanger. Eine moderne Botticelli-Spezialistin, Mirella Levi d'Ancona, schließt hieraus, dass das Bild eine Allegorie auf die

drei Stadien der Fruchtbarkeit darstellt: die Vereinigung zweier gegengeschlechtlicher Figuren (der Winde Zephyr und Aura, die Venus an Land blasen), die Mutterschaft (verkörpert in der Hore, die Venus am Ufer willkommen heißt), und schließlich die Ankunft der Göttin der Fruchtbarkeit selbst, also ihre Geburt, in der Bildmitte. Neuplatonisch inspirierte Interpreten dagegen deuten das Gemälde mit Bezug auf Hesiods Erzählung vom kastrierten Uranos als eine Allegorie, der zufolge die ideale Liebe und Schönheit – die seit Ficino immer auch für *humanitas* steht – aus der Verbindung von Geist (Wind) und Materie (dem schaumbildenden Samen des Uranos) entsteht und am Ufer empfangen und erwartet wird.

Kultur und Volksgut in Respighis Geburt der Venus

Der dritte Satz des *Trittico* schlägt verschiedene Brücken zurück zum ersten. Während die Wiederaufnahme zur Tonart E-Dur ein so übliches Mittel musikalischer Rundung ist, dass man ihm keine auf Botticelli hinweisende Bedeutung zuschreiben sollte, verdient die Tatsache, dass die durchgehende Begleitfigur in Respighis "Nascita di Venere" ein neues Zitat aus Vivaldis *Primavera* enthält, einige Aufmerksamkeit. Das Zitat stammt diesmal aus den Anfangstakten des 2. Satzes des Violinkonzertes, die hier mit ihrem Rhythmus und harmonischen Profil aufgegriffen werden. Man könnte also vermuten, dass Respighi sein Publikum auf die innere Beziehung der beiden Venus-Bilder hinweisen wollte – insbesondere auf ihren verwandten mythologischen und allegorischen Hintergrund.

Beispiel 13: Die Erinnerung an den Frühling in "La nascita di Venere"



Das vorherrschende melodische Material des Satzes enthält dagegen eine ganze andere Art von Anspielung. Nach der großen motivischen Vielfalt der beiden vorangegangenen Sätze überrascht "La nascita di Venere" mit seiner

Schlichtheit: hier überspannt eine einzige, ununterbrochene Melodielinie den ganzen Satz. Es gibt Wechsel in der Instrumentation, die mit leichten Veränderungen des Tempos einhergehen und insofern eine formale Gliederung andeuten; doch Kontraste sind dank der Homogenität des thematischen Materials und der einheitlichen Metrik auf ein kaum noch spürbares Minimum reduziert.

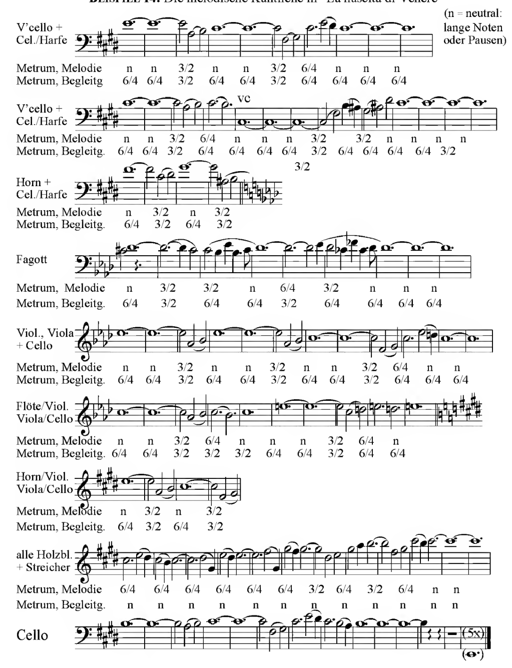
Die melodische Kantilene selbst zeichnet sich durch ein hervorstechendes Merkmal aus: sie verwirklicht die sechs Schläge jedes Taktes abwechselnd als 3 + 3 und 2 + 2 + 2. Diese hemiolische Zweideutigkeit lässt sich zudem nicht nur im horizontalen Verlauf ausmachen, d.h. im Wechsel von einem Takt zum anderen innerhalb derselben Instrumentalgruppe, sondern auch vertikal, meist indem ein Segment der Melodielinie, das auf die eine Weise metrisch definiert ist, einem gegensätzlich organisierten Segment aus der Vivaldi-Begleitfigur gegenübergestellt wird (s. Bsp. 14).

Die häufige hemiolische Umdefinition innerhalb der sechsschlägigen Takte ist ein Stilmittel, das aus der Renaissancemusik bekannt ist; wie schon früher erwähnt, verwendet Respighi es bereits im *Allegretto*-Segment des Renaissance-Tanzes im 1. Satz. Hier wie dort beträgt die Phrasenlänge drei Takte – eine Gruppierung, die in späteren Epochen der Musikgeschichte zugunsten von 4- und 8-taktigen Einheiten in den Hintergrund geriet. Metrische Eigenheit und Phrasenstruktur verbinden also die beiden auf die mythologischen Botticelli-Bilder bezogenen Sätze und verweisen jeweils auf die Renaissance als entscheidende Epoche.

Zusätzlich zu der auf Vivaldi zurückgehenden Begleitfigur und der ununterbrochenen Melodielinie, die beide vor allem in Streichern, Harfe und Celesta erklingen, gibt es noch eine dritte Schicht thematischer Aktivität, für die sich vor allem die Holzbläser einsetzen. Diese erlaubt, 3 Komponenten zu unterscheiden:

- Die erste Komponente ist eine dreitaktige Flötenarabeske mit dekorativen Figurationen; sie ist im Verlauf des Satzes viermal zu hören und fügt der oben beschriebenen metrischen Zweideutigkeit eine weitere Variante hinzu: eine halbtaktig verschobene 3/2-Hemiole, die den Schwerpunkt, der den regelmäßigen 6/4- und 3/2-Figuren gemeinsam ist, schwächt.
- Die zweite Komponente ist eine Klarinetten-Arabeske, die als konkaver Bogen angelegt ist (nach einem verzögerten Taktschwerpunkt gleitet die Linie chromatisch abwärts, dann wieder aufwärts) und zu einer variierten Sequenz führt. Die erwünschte Intensität ist mit ***ppp*** und "*come un soffio*" [wie ein Hauch] umschrieben.

BEISPIEL 14: Die melodische Kantilene in "La nascita di Venere"



- Die dritte Komponente besteht aus Motiv und variierter Sequenz; hier wird die hemiolische Ambivalenz in vieroktavigem *unisono* verwirklicht, indem das Motiv einen 6/4-Takt mit einem 3/2-Takt verbindet. Die Phrasenlänge beträgt anfangs je zwei Takte, wird aber später auf die Renaissance-typischen je drei Takte erweitert.

Während die dritte Komponente erneut die Epoche bestätigt, für deren Musik hemiolische Abwechslungen und dreitaktige Ausdehnungen typisch sind, scheint die erste Komponente diese Grundeigenschaft auf eine noch höhere Wirklichkeitsebene anzuheben. Da die zweite Komponente zudem auf den Hauch anspielt, mit dem Zephyr, der ja beide Venus-Bilder beeinflusst, die soeben geborene Göttin ihrem Schicksal entgegenbläst, ist es verlockend, darüber zu spekulieren, welche der anderen Komponenten sich auf Botticellis in der Muschel an Land getragene Venus bezieht und welche auf die Hore mit dem blumenbestreuten Mantel, die sie am Ufer erwartet.

Während die metrische Spielerei und die drei wiederkehrenden Komponenten die Aufmerksamkeit des Publikums leicht auf sich ziehen, liegt die eigentliche Überraschung des Satzes in zwei gänzlich anderen Schichten verborgen: dem harmonischen Bau des Satzes und den vom Komponisten sehr detailliert bezeichneten Ausdrucksnuancen. Die Tonart E-Dur, mit der sich der Satz – vor allem durch seinen Beginn und Schluss – auf Respighis (und Botticellis) "Primavera" zurückzubeziehen vorgibt, erweist sich als außergewöhnlich unbeständig. Sie herrscht am Satzanfang für genau 3 Takte, bevor sie einem zwanzigtaktigen, orgelpunktunterstrichenen cis-moll Platz macht. Eine Überleitung mit Akkorden aus dem Umfeld von E-Dur lenkt mit einer plötzlichen Rückung zur mixolydischen Skala auf *es*. Diese Skala und ihr Charakter, die in der Schlusskadenz von "La primavera" schon ganz kurz vorbereitet wurden, ist mehr als nur ein weiterer archaisierender Einfall eines Komponisten mit einer besonderen Vorliebe für den gregorianischen Gesang. Wie Respighi zweifellos wusste, kennzeichneten die Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts (so Nicola Vicentino 1555 in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* und Scipione Cerreto 1601 in *Della prattica musica vocale et strumentale*) das Mixolydische – das wie eine Durtonleiter beginnt, aber auf die leittönige siebte Stufe verzichtet – als "stolz und freudig". Die Vermutung liegt nahe, dass Respighi beabsichtigte, seiner musikalischen Reflexion über das Gemälde von der Geburt der Venus durch die Verbindung mit diesen beiden affektiven Eigenschaften eine weitere Facette hinzuzufügen.

Sowohl der Übergang vom anfänglichen E-Dur/cis-moll zur mixolydischen Leiter auf *es* als auch der in der Folge resultierende Effekt sind bemerkenswert. Das *cis*, mit dem ein Segment der ununterbrochenen melodischen

Linie endet, wird am Beginn des nächsten Segments als *des* wieder aufgegriffen (vgl. den Beginn des Fagotts in der vierten Zeile im obigen Musikbeispiel). Dieses *des*, die kleine Sept über *es*, bleibt nun acht Takte lang Zentrum der melodischen Linie, bis die Streicher, indem sie das Thema wieder übernehmen, der Anziehungskraft der modalen Tonika *es* nachgeben. Einem zwölftaktigen Bassorgelpunkt auf *es* folgt ein zehntaktiger Abschnitt, während dessen sich die Harmonik plötzlich in einem C-Dur-Septakkord festsetzt, z.T. in der ersten Umkehrung mit *e* im Bass. Von hier kehrt Respighi unmittelbar und ohne Vorbereitung oder Übergang zum ursprünglichen E-Dur zurück, indem er einfach das Bass-*e* als Grundton umdefiniert. Dieser 'Heimkehr' ist ebenso wenig Dauer beschieden; schon nach 2 Takten wendet sich die Musik, in einer beschleunigten Wiederholung dessen, was am Satzanfang geschah, erneut nach cis-moll, wo sie diesmal 14 Takte lang verweilt. Die Quasi-Reprise, die durch die Wiederaufnahme des anfangs gehörten Materials in der anfangs gegebenen Tonart angedeutet wird, verlässt E-Dur später sogar noch ein drittes Mal in diesem Stück, ebenfalls schon nach 3 Takten, und kehrt erst für die Abschlusstakte zur angeblichen Tonika zurück.

Während die Rückungen von *e* nach *es* und zurück verständlicherweise überraschend klingen, sind die zunächst durchaus zu erwartenden Wendungen von der Tonika zur parallelen Molltonart nicht weniger ungewöhnlich, insofern keine unter ihnen von einer vollständigen Kadenz-Schrittfolge gestützt wird. Die Verbindung der ungewöhnlich abrupten oder unvollständig vollzogenen Rückungen mit der außerordentlichen Gleichförmigkeit des melodischen Materials in diesem Satz unterstreicht den Eindruck, der Komponist lege es darauf an, verschiedene Aspekte der Wirklichkeit 'unverbunden' nebeneinander zu stellen.

In seinen Ausdrucksnuancen begleitet Respighi die Rückung zum Modus auf dem Halbton unter der Tonika mit einer Beschleunigung von *Allegro moderato* zu *Un poco animato*. Acht Takte später gibt es erneut eine harmonische Anpassung: Die Spannung zwischen dem melodisch vorherrschenden *des* und der Begleitung wird aufgehoben, indem die Kantilene dem Druck ihrer Umgebung Richtung *es* nachgibt. Dieser Augenblick wird durch eine weitere Beschleunigung markiert (*Più mosso*). Der nun folgende Abschnitt wird zusammengehalten durch ein ausgedehntes, 38 Takte überspannendes *crescendo*, das sich in einer Explosion zu entladen droht. Dabei nimmt das Tempo weiterhin zu, bis die Spannung unvermittelt mit einer den Taktfluss zerschneidenden Zäsur dramatisch abbricht. Während des mächtigen Anschwellens vereinfacht Respighi die Textur zur Zweistimmigkeit: Eine Variation der Vivaldi zitierenden Figur in Celesta, Harfe und Klavier klingt

gegen ein fünfoktaviges *unisono* aller Bläser und Streicher. Indem der Komponist auf alles, was die essentielle Botschaft dekorativer, sanfter oder komplexer erscheinen lassen könnte, verzichtet und eine beinahe vollständige Stasis der harmonischen Bewegung während dieses Abschnitts erzielt, verleiht er dem Spannungsanstieg den Effekt einer drohenden Naturkatastrophe. Die Coda erst bringt den Hörer unvermittelt zum anfänglichen ***pp***, der Vivaldi-Figur und dem wieder im Cello erklingenden Kopfmotiv der Kantilene zurück. Der Satz schließt mit einer erneuten Erinnerung an das "Renaissance"-Motiv, gefolgt von leiser werdenden Arpeggios und einem gedehnten Echo der Vivaldi-Figur.

In seiner dritten Botticelli-Reflexion vermittelt Ottorino Respighi also etliche einander ergänzender Aussagen. Wiederum 'malt' die Musik und spielt damit implizit auf ein Gemälde an. Dieses Gemälde ist, so scheint die Musik thematisch auszusagen, verwandt mit "La primavera" und seinem Thema: Venus und der idealisierten Liebe. Es ist im Stil der Renaissance gehalten. Eine seiner Figuren wird als ein sanfter Wind wahrgenommen, der in die Handlung hineinbläst; eine andere ist ausgesprochen dekorativ. Jenseits dieser Facetten des Bildinhalts werden Hörer durch die harmonische Formung und den Einsatz der Ausdrucksnuancen auf eine 'Rückung' von einem Aspekt der Wirklichkeit zu einem anderen hingewiesen – die Geburt einer Göttin aus dem Schaum des Meeres? – die der Komponist in seiner Musik nachzeichnet. Die Musik zeigt diese Rückung als einen dramatischen Ausbruch von großer Naturgewalt, der jedoch nicht zu Zerstörung führt, sondern die Schönheit und Liebe selbst gebiert.

Zusätzliche Deutungsstiftung im imaginären Triptychon

Welcher Art ist nun die Interpretation – der Gemälde oder des durch sie vermittelten philosophischen Inhalts – die Respighi seinem Publikum dadurch vermittelt, dass er die drei Botticelli-Bilder als Triptychon anordnet? Was verbindet diese Bilder sehr verschiedener Größe und Thematik über die Tatsache hinaus, dass sie von heute zu den Schätzen der Uffizien Pilgernden in einem einzigen Raum erlebt werden können?

Es gibt eine überraschende Vielzahl an Details, die eine auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Beziehung zwischen der bethlehemitischen Szene im Zentrum von Respighis Komposition und den beiden sie umrahmenden griechisch-allegorischen Darstellungen untermauern. Eines ist durch die Umstände gegeben und scheint unabhängig vom jeweiligen Bildinhalt: Wie

mehrere Botticelli-Forscher nachgewiesen haben, sind die meisten der Figuren als Porträts führender Adliger der Zeit zu identifizieren. Insbesondere die drei Zweige der Familie Medici, die die Kunstwerke ihrer Zeit in so außergewöhnlichem Umfange förderten und in Auftrag gaben, sind prominent abgebildet.

Die zweite Beziehung, verwandt mit der ersten, ist ihrer Natur nach zugleich philosophisch und panegyrisch, d.h. verherrlichend. Die drei Weisen, die als erste die frohe Botschaft vom neugeborenen Heiland vernahmen, gelten schon lange als Inbegriff erleuchteter Fürsten, die Weitsicht mit Großzügigkeit und Toleranz gegenüber anderen Menschen mit Demut gegenüber dem Erwählten zu verbinden verstanden. Insofern stellen sie Verkörperung *par excellence* dar von Idealen, die insbesondere viele Florentiner der Zeit im Hause Medici verwirklicht sahen; Botticelli bildete in den drei Männern den Großvater Lorenzos des Prächtigen, Cosimo de' Medici, und seine beiden Söhne Piero and Giovanni nach. Die Anspielung auf eine Entsprechung zwischen den Weisen um die Krippe und den 'Weisen' von Florenz muss für zeitgenössische Betrachter unmittelbar einleuchtend gewesen sein. Das Thema des Mittelsatzes im musikalischen Triptychon bot somit ein ideales Vehikel, sich vor den Mäzenen zu verneigen, ohne dabei allzu unterwürfig zu erscheinen. Die allegorischen Bilder erlaubten eine ähnliche Art der Schmeichelei, boten aber darüber hinaus die Möglichkeit erfinderischer Darstellung, da die Art, wie verschiedene Tugenden symbolisch zum Ausdruck gebracht werden konnten, weniger festgelegt war als in biblischen Szenen.

Faszinierend ist vor allem die dritte Dimension der Beziehung, die der Komponist durch sein Arrangement der Gemälde herstellt. Sie wird durch zwei Fragen erschlossen: erhält eine der Tafeln – oder erhalten gar alle drei – durch ihre Verbindung im Triptychon eine zusätzliche Bedeutungsschicht, die für den Betrachter jedes einzelnen Gemäldes entweder nicht vorhanden oder doch so wenig profiliert ist, dass sie sich einer bewußten Wahrnehmung entzieht? Und wird durch die Form des Flügelaltars bzw. dessen historische Implikation eine Verstärkung oder Neuakzentuierung einzelner Dimensionen in einem oder mehreren der Bilder erzielt?

In seiner Studie *Das Triptychon als Pathosformel* verfolgt Klaus Lankheit den Entwicklungsverlauf der bildnerischen Form und Gattung von ihrem ursprünglich ausnahmslos sakralen Kontext zu Kunstwerken unserer Tage. Wie er anhand vieler Beispiele aus der Zeit zwischen ca. 1400 und 1950 zeigt, verlor das dreiteilige Bild, in dem ein klar betontes Zentrum von stets symmetrisch auf einander bezogenen Flügeln umgeben war, im Zuge der Säkularisierung der Kunst seine archetypische Bestimmung. Doch anstatt

allmählich in den Hintergrund zu treten und schließlich ganz auszusterben, stellte sich der nun seines traditionell vorgeschriebenen Inhalts entleerte Rahmen für das zur Verfügung, was Lankheit "die Sakralisierung des Profanen" nennt. Klee und Kandinsky in ihren Arbeiten am Bauhaus machten ähnliche Beobachtungen und deuteten dies als eine Bewegung der Bildformate in den Bildvordergrund, eine gegenüber dem Inhalt größere Betonung des Aufbaus, wie Klee es in *Das bildnerische Denken: Schriften zur Form- und Gestaltungslehre* ausdrückte. Im Gegensatz zu anderen typischen Bildformaten wie dem emotional spannungsgeladenen vertikalen Rechteck und dem sehr harmonischen Oval strahlt die horizontal aufgefaltete Form eines größeren Ganzen nach Ansicht dieser Künstler eine besondere Würde aus. Traditionell zog dabei die Mitteltafel oft schon durch ihre Größe die Aufmerksamkeit auf sich, war sie doch oft doppelt so breit wie die Flügel, die sich ursprünglich ja über ihr schließen sollten. Doch Lankheit bemerkte, dass selbst dann, wenn der faktische Größenunterschied nicht gegeben war, die symmetrische Anordnung eine vom Mittelbild ausgehende 'unterordnende Kraft' auf die Flügel ausübte. Vor allem im Zuge der Wiederentdeckung des Triptychons in der Kunst des 19. Jahrhunderts beanspruchte die Mitteltafel zunehmend nicht nur die Vorrangstellung, die ihr aufgrund des Bildaufbaus zukam, sondern darüber hinaus auch die symbolische Präeminenz, die der zentralen Komponente des christlichen Altarbildes zukam. Der bedeutende Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg war einer der ersten, der dieses Phänomen als "Pathosformel" bezeichnete.

Es erscheint in unserem Kontext bedeutsam, dass zu den frühesten Beispielen nicht-sakraler Triptychen eine Gruppe von Werken aus der italienischen Renaissance gehört, die humanistische Werte wie Justitia, Fortuna, Natura etc. glorifizieren. So malte Jacopo del Fiore 1421 im Auftrag des Magistrato del Propio von Venedig ein riesiges dreiflügeliges Bildwerk, dessen Mitteltafel, eingerahmt von den Erzengeln Michael und Gabriel (also Repräsentanten des biblischen Bereichs) die gekrönte Göttin der Gerechtigkeit zeigt, mit Schwert und Waage ausgestattet und zu ihren Füßen von zwei Löwen in ihrer Kraft bestätigt. Die allegorische Verkörperung einer der neuplatonischen Tugenden scheint hier den Platz einzunehmen, der traditionsgemäß Christus oder der Madonna vorbehalten war. Interessanterweise vollzieht sich die Neudefinition der konventionellen Form im wahrsten Sinne unter dem Schutz (und also mit Unterstützung?) der Erzengel. Wäre Justitia nur eine Tugend, die der Menschheit schlechthin dient, dann bliebe die Transformation, so desakralisierend sie auch ist, im Bereich des Erhabenen. Doch galt, wie Lankheit seine Leser erinnert, diese Göttin im Venedig der

frühen Renaissance unmissverständlich als Symbol weltlicher Macht, wie nicht zuletzt die beiden emblematischen Löwen beweisen. Im sakralen Rahmen des Triptychons posierte die oft bösartige Herrscherclique also in der Maske der allegorischen 'Tugend'. Ähnlich schuf wenig später Lucas Cranach verschiedene Exemplare der "Prinzenvariante" des Triptychons. Dabei porträtierte er die Fürsten von Sachsen in einem Stil, der in früheren Zeiten den Heiligen vorbehalten war. In all diesen Fällen dient die Bildanordnung, die so stark an Flügelaltäre erinnert, dazu, heilige Kraft und Pathos auf die weltliche Autorität zu übertragen.

Respighi war ein Kenner sowohl der italienischen Kunst als auch, wie wir von seiner beeindruckenden Bibliothek wissen, der Religionsgeschichte. Als er drei Botticelli-Gemälde vor seinem inneren Auge in der Form eines Flügelaltars anordnete und das Resultat "Triptychon" nannte, tat er wissentlich mehr, als nur verwandte Themen für die drei Sätze einer sinfonischen Komposition auszuwählen. Als ideales bildliches Arrangement der Renaissance und als liturgisch bestimmte Form, die ausdrücklich ihr zentrales Bild betont, schafft der Aufbau Deutungsnuancen, die über die der drei Einzelbilder hinausgehen. Dabei kehrt Respighis Gruppierung jene, die Lankheit im Triptychon des Jacopo del Fiore für Venedig beschrieb, um: auf seinen Wunsch ordnen sich hier die humanistischen Allegorien der christlichen Szene unter.

Das Verhältnis der Venus-Allegorien zur symbolistischen *Adorazione dei magi* hat ihr gedankliches Gegenstück in der synkretistischen Theologie der Neoplatoniker. Die "Heiden" des griechischen Altertums, behauptete Ficino, konnten ja Christus nicht kennen; dennoch entwickelten sie eine bewundernswerte Naturphilosophie sowie eine Religion, die viele derselben Wahrheiten vermittelte – wenn auch in anderem Gewande. Der Flügelaltar aus drei Botticelli-Gemälden kann daher als eine humanistische Allegorie des Christentums angesehen werden, in der der Neugeborene die Kirche und die ideale Liebe verkörpert. Ficino sah in den drei Anbetern nicht die farbenprächtigen Könige spätmittelalterlicher Deutungen, sondern Philosophen-Magier mit einem tiefen Verständnis für die Naturgesetze. Die Medici, die gewöhnt waren, im alljährlichen Schauspiel die Rollen dieser Philosophen-Könige zu spielen, und daher allen als angemessene Modelle für Botticellis Figuren gelten mussten, spiegelten sich in diesen "weisen Heiden". Was flüchtigen Betrachtern als eine unzweideutig christliche Szene erscheint, dient also zugleich der Bestätigung dessen, was Ficino über Cosimo de' Medici gesagt hatte: dass er die platonischen Tugendideale auf bewundernswerte Weise verwirklichte.

Will man sich die Botticelli-Bilder, wie man sie heute in den Uffizien mit einer einfachen Drehung des Kopfes vergleichen kann, als Triptychon arrangiert vorstellen, so erhält man einen merkwürdig proportionierten Flügelaltar. In seinen faktischen Maßen ist die *Adorazione dei magi* mit ca. 110 x 133 cm wesentlich kleiner als die imponierenden mythologischen Bilder von *La primavera* (ca. 2,00 m x 3,10) und *La nascita di Venere* (ca. 1,73 x 2,75). Abbildung 12 zeigt die drei Bilder in ihrem tatsächlichen Größenverhältnis, Abbildung 13 im Verhältnis ihrer implizierten Wichtigkeit. Dabei fällt auf, dass die gegenseitige Verstärkung der Bilder über die bereits früher beobachtete Korrespondenz der zentralen Frauengestalten (Venus in *La primavera* und *La nascita di Venere*, Maria in *L'adorazione dei magi*) hinausgeht.

Wenn Kunsthistoriker *La primavera* deuten, setzen sie stets voraus, dass die Augen eines Betrachters von Zephyr am rechten Bildrand bogenförmig zu Venus aufsteigen und von dort über die drei Grazien wieder leicht abfallend bis zu Merkur am linken Bildrand schweifen. In symmetrischer Entsprechung wird die Erzählsequenz in *La nascita di Venere* meist links beginnend gedeutet, wo Zephyr und Aura zur Mitte hin blasen. Sie erhebt sich dann zur leicht erhöht scheinenden Venus und senkt sich wieder zur rechten Bildseite hin, wo die Göttin neben der sie erwartenden Hore ans Ufer treten wird. Im Gegensatz dazu konzentriert sich *L'adorazione dei magi* ganz auf die Bildmitte. Der Aufbau beruht auf einem Dreieck, in dessen Spitze die Madonna sitzt; der linke Schenkel führt durch den Körper des alten Weisen und die Arme zweier Schaulustiger auf den jungen Adligen mit dem Schwert, der rechte deutet auf die herbeieilende Gestalt hinter dem jüngsten der drei Weisen. Die leicht angehobene dritte Seite des Dreiecks läuft horizontal durch die Reihen der Zuschauer, die dem Betrachter am nächsten sind, wobei die Lücke zwischen den beiden Gruppen durch den zweiten der anbetenden Weisen erfolgreich überbrückt wird. Eine letztes Detail, das sich dem inneren Auge beim Betrachten des imaginären Triptychons (in seiner der Wichtigkeit der Einzelbilder entsprechend angepassten Proportion) darbietet, entspringt all denen, die die Geburtsszene als Zuschauer "anbeten": ihre Köpfe bilden einen konkaven Bogen, der das oben beschriebene strukturelle Dreieck in zwei Hälften teilt, Maria jedoch wieder genau in die Mitte platziert.

Verbindet man diese Kurve mit den beiden konvexen der rahmenden Tafeln, so wird in ihr die Madonna gegenüber ihrer Schwester Venus subtil erhöht. "*Venus humanitas* ist eine liebliche Nymphe, von himmlischer Geburt und von Gott vor allen anderen geliebt", hatte Ficino einmal gesagt

und damit wohl versucht, eine Brücke zu schlagen zwischen der Welt des griechisch-römischen Pantheons und einem optimistisch interpretierten Christentum.

ABBILDUNG 12: Botticellis drei Gemälde im tatsächlichen Größenverhältnis

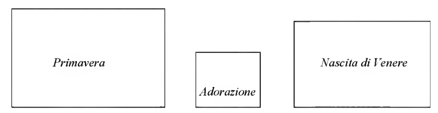
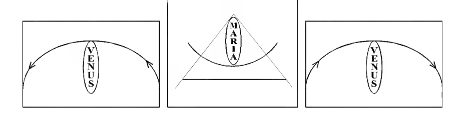


ABBILDUNG 13: Aufbaukräfte im imaginär größenangepassten Triptychon



Die drei Gemälde, die Ottorino Respighi zum "Triptychon" vereinte, hatten für ihn möglicherweise innerlich verwandte Aussagen. Die unmittelbarste ist die, der zufolge die Medici als Weise angesehen werden, d.h. als Boten einer Erneuerung des Glaubens und einer Neubelebung antiker Weisheit. Die philosophisch-religiöse Bildwelt vermittelt eine Botschaft, die im besten Sinne der Renaissance platonische und christliche Elemente vereinte. Erlösung durch göttliche Gnade koexistiert mit bewußt angestrebter innerer Wandlung und damit der Hoffnung auf Selbst-Erlösung. Schließlich geht es in allen drei Bildern, wenn auch in unterschiedlicher Weise, um die idealisierte Liebe und die Geburt einer solchen Liebe in diese Welt hinein; und in allen dreien setzt diese Liebe eine geistige Verheißung voraus.

Musik spielt sich natürlich in der Zeit ab; sie erlaubt nicht, einen Mittelsatz zuerst und noch einmal zuletzt wahrzunehmen, noch viel weniger, Bewegungen zu verfolgen, die von diesem Zentrum beidseitig zur Peripherie verlaufen. Respighis Komposition stellt kein Vehikel dar, in dem der ange-

deutete Interpretationsvorgang einfach durchlaufen werden kann, sondern bietet sich als Mittler für eine neue Wahrnehmung der Botticelli-Gemälde an. In ihren Einzelsätzen bezieht sie sich auf die individuellen Szenen und 'erzählt' von ihrem Gehalt; in ihrem übergeordneten Aufbau als Triptychon erhöht sie diese Szenen und ihre allegorische Bedeutung zu einer neuen Dimension.

Der Klang des Segnens: Ursprungsmythos und Volkwerdung

Was ist ein Segen, und welches Medium ist entscheidend für seine Gültigkeit? Wir kennen Segenswünsche vor allem in sprachlicher Form. Dadurch entsteht der Eindruck, es käme einzig auf die verbal vermittelte und intellektuell verstandene Aussage an. Aber ist das tatsächlich wahr? Kann ein Mensch einen anderen auch durch nonverbale Handlungen, z.B. durch Gesten, Bilder oder Töne segnen?

Eine der Traditionen, in der der Segen eine fast magische Rolle spielt, ist die jüdische. Die Geschichte von Jakob, der seinen wenige Minuten vor ihm geborenen Zwillingsbruder Esau um den Segen ihres alten, blinden Vaters Isaak betrog und dann dank dieser unrechtmäßig erschlichenen Auszeichnung reich an Gütern und Nachkommen wurde, zeigt, dass es dabei um weit mehr geht als nur um gute Wünsche. Die Hoffnungen für den so Bevorzugten entwickeln, wenn sie mit prophetischer Emphase geäußert werden, eine eigene Art psychischer Macht und sich selbst erfüllender Weissagekraft.

Doch haben die Segensäußerungen nicht nur einen in die Zukunft gerichteten Aspekt; sie beziehen häufig auch Vergangenes mit ein, sei es als Grundstock dessen, was noch erhofft werden kann, oder als bereits eingetretene Manifestation eines an höherer Stelle beschlossenen Schicksals. Als Jakob am Ende seines langen Lebens seine zwölf Söhne segnet, zeigt sich dieser Aspekt besonders deutlich. Das vorletzte Kapitel der Genesis erzählt die Geschichte, die in diesem zwölffachen Segen gipfelt; im vorletzten Kapitel des Buches Deuteronomium ruft Mose die Segenssprüche Jakobs als geistige Orientierung für die zwölf Stämme Israels in Erinnerung und erweitert sie dabei um einige neue Nuancen.

Unter den Bildwerken, die den reichen Symbolismus jüdischen Lebens und Denkens ins visuell Erfahrbare übertragen, nehmen die Gemälde, Mosaiken, Wandteppiche und Glasfenster Marc Chagalls einen bevorzugten Platz ein. Jeder Kunstliebhaber kennt dessen phantasiereiche Darstellungen des Lebens im Schtetl; doch auch der biblischen Tradition hat er sich mehrfach angenommen. Vorrangig unter den Werken dieser Thematik ist der zwölfteilige Zyklus, den er für die Glasfenster einer Synagoge in Jerusalem schuf. Die Tatsache, dass er dabei ein scheinbar ganz im Wort verankertes Thema einer rein bildlichen Darstellung anvertraute, mag ihrerseits der Reflexion in

Tönen den Weg geebnet haben: Schon innerhalb der ersten 15 Jahre nach Vollendung übertrugen zwei Komponisten sehr unterschiedlichen Hintergrunds Chagalls Glasbilder ins Musikalische. 1966 schuf der tschechisch geborene, heute in Israel lebende Jacob Gilboa einen Zyklus für Instrumentalensemble und Sänger mit dem Titel *Die zwölf Jerusalemer Chagall-Fenster*; 1974 folgte der Engländer John McCabe mit seinem rein sinfonischen Werk *The Chagall Windows*.

Chagalls Glasfenster

Frankreich erlebte um die Mitte des 20. Jahrhunderts eine Renaissance liturgischer Bildwerke, die auch ein ganz neues Interesse für die Glasfensterkunst hervorrief. Führende Künstler schlossen sich zusammen, um gemeinsam Räume auszuschmücken, die modernen Menschen für die geistliche Andacht dienen sollten. Das Anliegen war, eine religiöse Grundhaltung mit zeitgemäßen Darstellungstechniken zu verbinden. Das erste Ergebnis, das berühmt wurde, ist die 1950 geweihte Kirche von Assy, für die Georges Rouault die Glasfenster und Chagall eine Baptisteriums-Wanddekoration aus lasierten Kacheln schuf. 1951 wurde Henri Matisse beauftragt, Glasfenster für die Kapelle in Vence zu entwerfen; etwa gleichzeitig interessierte sich auch Fernand Léger für die Kunst der Bildformung in bleigefassten Glassegmenten und trug damit zur Gestaltung der Kirche in Audincourt bei. Der Erfolg dieser Experimente ermutigte das Amt für Denkmalschutz der französischen Regierung zu ihrem nächsten Schritt: Drei bekannte Künstler – Roger Bissière, Jacques Villon und Marc Chagall – wurden engagiert, um für die Stefanskathedrale in Metz Glasbilder zu entwerfen, die die im Krieg zerstörten gotischen Fenster ersetzen sollten. Chagalls Ästhetik mit ihrer sehr lebhaften Farbgebung erwies sich als besonders gut geeignet für die Übertragung auf dieses Medium. Sein Beitrag, der in den Jahren 1958-1960 entstand, ist seither viel bewundert worden und führte u.a. zu späteren kirchlichen Aufträgen wie denen für das Frauenmünster in Zürich, die Kathedrale von Reims und den Mainzer Dom.

Die ersten der von Chagall für Metz geschaffenen Fenster, die die Geschichten von Jeremias und dem Exodus darstellen, waren vorübergehend in Paris ausgestellt. Dort sah sie die Präsidentin der Hadassah (einer Organisation zionistischer Frauen), die damals den Bau eines medizinischen Zentrums plante, das der Hadassah-Universität in Jerusalem angegliedert werden sollte. Sie zog den mit dem Bau beauftragten Architekten hinzu, und gemeinsam

beschloss man, dem russischen Künstler den Auftrag zu erteilen, zwölf große Schmuckfenster für die vorgesehene Synagoge zu entwerfen und deren Ausführung zu überwachen.

Chagalls Wahl für das Thema dieses Auftragswerkes fiel auf die 12 Stämme Israels. Zusätzlich zu den beiden oben erwähnten biblischen Texten – den Segenssprüchen Jakobs für jeden seiner Söhne und der erinnernden Umformung durch Mose – stützte er sich bei der bildnerischen Gestaltung auf die heraldischen Symbole der 12 Stämme, die biblische Attribute mit solchen aus der talmudischen Tradition verbinden. Die Anordnung und die Wahl der Farben geht auf zwei zusätzliche Quellen zurück. Die eine verbindet eine Stelle aus den prophetischen Büchern des Alten Testaments mit der Interpretation desselben Bildes am Ende des Neuen Testaments; die andere stammt aus demselben Kontext wie die Segenssprüche, der Thora bzw. den fünf Büchern Moses. Die eine beschreibt eine mit Edelsteinen (also quasi ebenfalls Stücken von 'buntem Glas') besetzte Stadt, die andere ein ebenso geschmücktes Kultobjekt.

Ezechiel berichtet, wie Gott ihm die heilige Stadt, das "Neue Jerusalem", beschrieb:

> Die Stadttore sind nach den Stämmen Israels benannt: auf der Nordseite ... drei Tore: ein Tor ist nach Ruben benannt, ein Tor nach Juda und ein Tor nach Levi; auf der Ostseite ... drei Tore: ein Tor nach Josef, ein Tor nach Benjamin und ein Tor nach Dan; auf der Südseite ... drei Tore: ein Tor nach Simeon, ein Tor nach Issachar und ein Tor nach Sebulon; auf der Westseite ... drei Tore: ein Tor nach Gad, ein Tor nach Ascher und ein Tor nach Naftali. ... Und der Name der Stadt soll von heute an sein: Hier ist der Herr. (Ez 48:30-35).

Im Rückbezug auf diese Worte des alttestamentlichen Propheten schließt das Neue Testament in der Offenbarung des Johannes mit einer Vision des himmlischen Jerusalem, die eine neue Dimension von Glanz und Herrlichkeit hinzufügt. Der Seher von Patmos beschreibt die Stadt als "aus reinem Gold, wie aus reinem Glas" erbaut; die quadratische Mauer, aus Jaspis mit zwölf Edelsteinen als Grundsteinen, sei von 4 x 3 Toren durchbrochen, auf die die Namen der 12 Stämme Israels geschrieben sind.

Von den zwölf Edelsteinen und ihrem Zusammenhang mit den Söhnen Israels erfuhr in ganz anderem Kontext auch Mose. Unter den Anordnungen für Heiligtum und Kult, die Gott dem Volk Israel vermittelt, ist eine genaue Beschreibung, wie die Brusttasche der Priester auszusehen habe:

> Besetze sie mit gefassten Edelsteinen in vier Reihen: die erste Reihe mit Rubin, Topas und Smaragd; die zweite Reihe mit Karfunkel, Saphir und Lapis; die dritte Reihe mit Achat, Hyazinth und Amethyst; die vierte Reihe mit Chrysolith, Karneol und Onyx; sie sollen in Gold gefasst und eingesetzt sein. Die Steine sollen auf die Namen der Söhne Israels lauten ... jeder laute auf einen Namen der zwölf Stämme. (Exodus 28: 15-21)

Wenn man weiß, dass die Stämme Israels einerseits mit den 12 Toren des himmlischen Jerusalem, andererseits mit 12 Juwelen in Zusammenhang stehen, so erscheint die Darstellung in architektonisch nach Art von 12 'Toren' angeordneten Fensterbildern aus funkelndem Glas als eine fast ideale Verquickung der biblischen Vorgaben. Auch der quadratische Grundriss des Neuen Jerusalem mit den drei Toren in jeder Himmelsrichtung wurde in der Synagoge verwirklicht: Chagalls Glasfenster schmücken ein Gebäude, das wie eine Laterne gebaut ist, mit drei lichtdurchlässigen Bildern auf jeder der vier gleich langen Seiten.

Als Hintergrund für seine Fenster wählte Chagall vier Grundfarben: gelb, rot, grün und blau. Blau, die bevorzugte Farbe mittelalterlicher Kirchenfenster, hat auch hier den Vorrang, indem sie vier Fenstern zugeordnet ist, während das nur allzu leicht dominierende Rot auf nur zwei Fenstern die Grundfarbe abgibt. Der Zyklus beginnt auf der Ostwand mit den Fenstern für Ruben (vorherrschend in Blau), gefolgt von Simeon (dunkles Blau) und Levi (helles Gelb); er setzt sich auf der Südwand fort mit Juda (Granatrot), Sebulon (Zinnoberrot) und Issachar (sanftes Grün), auf der Westwand mit Dan (Blau), Gad (Dunkelgrün) und Ascher (sanftes Grün), und wird auf der Nordwand vervollständigt mit Naftali (Zitronengelb), Josef (Goldgelb) und Benjamin (Hellblau). Jedes Fenster ist 3.38 m hoch und 2.50 m breit. In jedem Fenster wird die Grundfarbe mit einer Vielfalt anderer Farben kontrapunktiert; darunter sind Farbtöne, die man mit Saphir, Rubin, Amethyst, Smaragd und anderen Edelsteinen – einschließlich der für Glasfenster sonst ungewöhnlichen Topasfarben – vergleichen könnte.

Die Auftraggeber ließen Chagall vollständige Freiheit hinsichtlich Inhalt und Art der Darstellung, mit der einzigen Auflage, entsprechend den Vorgaben des mosaischen Gesetzes auf die Abbildung menschlicher Figuren zu verzichten. Diese Einschränkung gab Chagall die Möglichkeit, sich noch stärker, als er es ohnehin gern tat, auf die symbolische Kraft der Naturelemente (des Meeres, des Himmels und der Erde mit ihrer Fauna und Flora) und liturgischen Gegenstände (der Thora, des Davidsterns, des Widderhorns [*Schofars*] und des siebenarmigen Leuchters [*Menora*]) zu verlassen. Er

deutete bestimmte Tiere als allegorische Charakterisierungen geistiger Haltungen, indem er sich u.a. auf das um 140 v. Chr. in Alexandria herausgegebene erste Bestiarium stützte. Dieses soll die Niederschrift einer langen mündlichen Überlieferung sein, deren Grundzüge somit vielleicht schon für Jakobs Tiervergleiche Pate gestanden haben.

Während die Darstellung jeder vollständigen menschlichen Gestalt vermieden wird, trifft dies nicht für die menschliche Gegenwart schlechthin zu. Drei der Abbildungen zeigen ein paar Hände. Links und rechts auf der Südwand sowie in der Mitte der Nordwand, also miteinander ein symmetrisches Dreieck bildend, ragen die Hände eines Priesters ins jeweilige Bild, um Juda, Issachar und Josef zu segnen.

Bevor ich eine Auswahl der Fenster in ihren Bildelementen und in den zwei musikalischen Interpretationen beschreibe, möchte ich auf eine Tatsache hinweisen, die in der Synagoge – ganz im Gegensatz zum biblischen Text – selbstverständlich erscheint: dass nämlich die 12 Bilder der Stämme Israels in einem geschlossenen Kreis angeordnet sind, in dem das des jüngsten Jakobssohnes Benjamin direkt an das des Ältesten, Ruben, anschließt. Die ununterbrochene Sequenz ist sicher ein Grund, warum Besucher dazu neigen, den Erklärungen ihres Führers zum Trotz die Bilderserie in beliebiger Reihenfolge auf sich wirken zu lassen und dabei die Hierarchie, die im biblischen Kontext von so überragender Wichtigkeit ist, zu ignorieren. Die Anordnung erlaubt es, die 12 Söhne bzw. die aus ihnen erwachsenen Stämme als zwar verschieden, aber letztlich gleichrangig zu betrachten. Sie sind verbunden durch gemeinsame Züge, die in der einlinigen zeitlichen Reihenfolge der Erzählung leicht untergehen, aber in der Gleichzeitigkeit der räumlichen Gegenüberstellung neues Gewicht erhalten.

John McCabe, *The Chagall Windows*

Wie John McCabe im Vorwort seiner Partitur schreibt, geht die Idee für seine sinfonischen Chagall-Fenster auf die 1960er Jahre zurück, als er erstmals Reproduktionen der Jerusalemer Kunstwerke sah und sich sofort stark angesprochen fühlte. Die etwa 30minütige Komposition, die ein Orchester mit 24 Bläsern, 20teiligem Schlagwerk und Streichern voraussetzt, entstand 1974 als Auftragswerk der Hallé Concerts Society, wurde am 9. Januar 1975 vom Hallé Orchestra unter der Leitung von James Loughran in der Free Trade Hall in Manchester uraufgeführt und wenig später für EMI Records eingespielt.

Im Aufbau folgt das durchkomponierte Werk der Anordnung der Fenster in der Synagoge: Jeder der musikalischen Abschnitte ist einem der Jakobssöhne zugeordnet, beginnend mit Ruben und endend mit Benjamin. So gewinnt man zunächst den Eindruck, als habe McCabe Chagalls nicht-hierarchische Darstellung im zeitlichen Medium der Musik wieder in die einlinige Reihenfolge zurückverwandelt. Doch merkt man bald, dass es dem Komponisten ein Anliegen war, auch den in der Synagoge erzeugten Kreisverlauf nicht ganz aufzugeben. Genau wie das Auge des Betrachters sehr natürlich von Benjamins blauem Fenster zu den ebenfalls blaugründigen Bildern der älteren Brüder Ruben und Simeon hinübergleitet, deutet auch McCabes Musik die Kreisform an, indem der Abschnitt "Benjamin" auf einem Akkord gründet, der sich als Dominante in die Tonart auflösen könnte, die in "Ruben" und "Simeon" vorherrscht. McCabes Komposition endet sogar in einer Weise, die den direkten Übergang zu einem Neubeginn erlauben würde. "Benjamin" schließt mit 13 über einem Orgelpunkt auf dem Ton *a* bis zum ***ppp*** verklingenden Takten, gefolgt von einem plötzlichen ***fff***-Schlag auf einem *unisono-a*. "Ruben" beginnt in ***ppp***, das bei einem angenommenen Wiederbeginn durch den explosionsartigen Ausbruch also nur unterbrochen wurde. Die Musik basiert hier und auch im Abschnitt "Simeon" auf *d*, der Tonika zu Benjamins *a*.

Ein anderer Aspekt der musikalischen Gesamt-Architektur ist vielleicht noch überraschender, zumal er scheinbar der chagallschen Vorgabe widerspricht. McCabe hat die ersten drei Abschnitte ("Ruben", "Simeon" und "Levi") ausdrucksmäßig zusammengeschlossen zu "einem langsamen Satz, der sich in Spannung und Gewicht steigert"; dem folgt ein ausgedehntes *Allegro deciso* für Juda. In ganz ähnlicher Weise bilden der fünfte bis siebte Abschnitt ("Sebulon", "Issachar" und "Dan") einen zweiten langsamen Satz, dem das *Allegro feroce* für Gad als Kontrast gegenübersteht. Die verbleibenden vier Abschnitte sind zwar durch unterschiedliche Takt- und Ausdrucksvorgaben deutlicher voneinander abgesetzt, doch endet auch diese Gruppe mit einem Allegro: dem *Allegro strepitoso* für Benjamin. Etwaige Zweifel, ob die musikalische Gliederung der 12 Stämme in 4 + 4 + 4 Absicht ist, verschwinden, sobald wir im Vorwort des Komponisten lesen, er habe dreimal im Verlauf des Werkes Gong-Schläge eingesetzt, die gegen verschiedene Arten von Orchester-*diminuendo* anklingen – und zwar am Ende der Abschnitte für Juda, Gad und Benjamin. Während die Brüder und Stammesväter in allen verbalen Aufzählungen hierarchisch nach ihrer Geburtenfolge genannt werden und allenfalls, wie bei Chagall und in den oben genannten Texten zu nach ihnen benannten Toren und Edelsteinen, in Dreiergruppen

vorgestellt werden, entwirft McCabe also eine andere Gruppierung. Ich vermute dabei psychologische Gründe. Jede seiner Vierergruppen beginnt mit zwei Brüdern, denen ein entscheidender Charakterzug gemeinsam ist: Ruben und Simeon haben beide schwere Fehler begangen, Dan und Sebulon sind beide erfinderisch und erfolgreich in Handel bzw. Rechtsprechung, Ascher und Naftali sind beide auffällig glücklich veranlagt und irdisch gesegnet. Der dritte Bruder jeder Vierergruppe (Levi, Issachar, Josef) zeichnet sich durch Friedensliebe, Weisheit oder Heiligkeit des Lebenswandels aus, während der vierte (Juda, Gad, Benjamin) ein Mann von auffälliger Körperkraft und Autorität ist. McCabes Abweichung von Chagalls Vorgabe stellt somit einen musikalisch verbrämten Vorschlag zu einer gleichermaßen gültigen, alternativen Interpretation der Segensempfänger dar.

Jacob Gilboa, *Die zwölf Jerusalemer Glasfenster von Chagall*

Der Untertitel von Gilboas Werk, "2 x 12 Miniaturen für Singstimmen und Instrumente", verrät bereits, dass es sich hier nicht um eine rein sinfonische Komposition handelt. Das Ensemble ist mit 6 Blockflöten, 4 Bratschen, Harfe, Tasteninstrumenten und Schlagzeug recht ungewöhnlich besetzt, wobei eine betonte Gegenüberstellung von präpariertem Klavier mit Harmonium und Celesta sowie sechs verschiedene Arten von Glockenklängen auffallen. Dazu kommen in den texttragenden Stücken ein hoher Mezzosopran als Solostimme und fünf Ensemblesängerinnen (2 Soprane, 1 Mezzosopran, 2 Alte). Die Hälfte der Stückeverwendet gesungene Texte, so dass man sich zunächst fragen mag, ob es sich hier um musikalische Übertragungen von Chagalls bildnerischen Darstellungen oder vielmehr um Liedkompositionen nach Bibeltexten handelt. Der Unterschied ist wesentlich: Von einer instrumentalen Erzählung erwartet man, dass sie die Eindrücke, die die Glasfenster vermitteln, deutet – wenn auch auf der Basis der biblischen Segensworte und unter Hinzuziehung der Charakteristika, für die die Stämme Israels bekannt sind. Dagegen ist die Rolle, die den musikalischen Elementen in einem *Vokalwerk* zufällt, weniger eindeutig. Hier können sie entweder den gesungenen Worten als Klangteppich dienen oder aber den bildlichen Inhalt in einer Weise übertragen, bei der der Text nur einen Aspekt unter vielen, die gemeinsam das Netzwerk der Gesamtbedeutung erschaffen, darstellt. Im Vorwort zu seiner Partitur betont Gilboa ausdrücklich, dass es ihm um Letzteres, nämlich "eine symbolische Übertragung der visuellen Deutung der Bibeltexte", zu tun war.

Die 24 Miniaturen präsentieren sich als ein Flechtwerk: 12 von ihnen tragen keine Worte; sie sind als "Instrumental-Präludien" tituliert und mit den Buchstaben A bis L bezeichnet. Sie wechseln ab mit 12 anderen, an denen eine oder mehrere Sängerinnen beteiligt sind und die von 1 bis 12 durchgezählt werden. An jeder Nahtstelle, d.h. 23mal im Werk, soll eine Pause von ca. 10 Sekunden eingehalten werden. Misst man diese Schweigemomente im Verhältnis zur Länge der klingenden Miniaturen, so merkt man überrascht, welches Gewicht der 'Nicht-Musik' in diesem Werk zukommt. Nur zwei der Instrumental-Präludien sind mehr als eine Minute lang; das kürzeste der Vokalstücke hat sogar nur eine Spieldauer von 15 Sekunden. Insgesamt ergibt sich ein Bild, bei dem sich die Aufführungszeit von 18 Minuten aus etwa gleich viel texttransportierender Musik und Schweigen zusammensetzt (alle Vokalstücke zusammen beanspruchen knapp 5 Minuten, die satztrennenden Pausen knapp 4 Minuten), und beide zusammen den 9 Minuten der rein instrumentalen Musik Balance bieten. Diese Proportion reduziert das Gewicht des Textes entscheidend. Zudem vermittelt die sehr lockere Art, mit der die wahlweise hebräischen, englischen oder deutschen Texte den Melodien zugeordnet sind, den Eindruck, dass *Melopoeia* – die Aufladung einzelner Worte oder Sätze mit musikalischen Eigenschaften, die ihre Tragweite und die Richtung, in der ihr Sinn aufgenommen wird, steuern – nicht das vordringliche Anliegen dieser Komposition ist. Als Hörer empfindet man vielmehr, dass die gesungenen Worte lediglich helfen, den biblischen Hintergrund der Bilder zu erinnern, während die musikalischen Linien einem übergeordneten Deuteplan folgen.

Die Anordnung, in der die Miniaturen aus Gilboas Zyklus gehört werden sollen, wirft unerwartete Fragen auf. In der Partitur folgen die 12 Stämme weder der Reihenfolge im Segen des Patriarchen, der ja nur seine vier Ältesten und vier Jüngsten dem Alter nach anspricht, noch der in Moses Erinnerungsworten, die die Geburtshierarchie ignorieren und den von Jakob verfluchten Simeon sogar ganz auslassen. Während man sich noch fragt, welche Interpretation Gilboa mit seiner Anordnung beabsichtigt haben mag, entdeckt man den Hinweis, dass die Reihenfolge der Miniaturen vom Dirigenten zu bestimmen sei; einzige Auflage ist, dass jedem Vokalstück eines der Instrumentalstücke vorangehen muss. Diese Aufführungsanweisung enthält einen wichtigen Anhaltspunkt für die Deutung der Musik. Wenn die Instrumental-Präludien tatsächlich austauschbar sind nicht nur in ihrer Stellung zueinander, sondern auch hinsichtlich der texttragenden Miniaturen, die ihnen jeweils folgen, so müssen wir davon ausgehen, dass kein direkter Bezug zwischen einem Instrumentalstück und einer bildlichen Darstellung

beabsichtigt ist. Wenn sich die nicht-vokalen Miniaturen aber somit gar nicht auf einen bestimmten Inhalt beziehen, worüber reflektieren sie dann? Wie ich an einigen Beispielen zeigen werde, spielen sie auf das Medium an, in dem Chagall seine künstlerische Vision ausdrückte: die Zusammensetzung der Bilder aus Scherben farbigen Glases.

Auch andere Kriterien, die sonst wichtig sind für die Beschreibung und Deutung musikalischer Werke, sind mit der erwähnten Anweisung außer Kraft gesetzt. Wenn die Reihenfolge dem Interpreten überlassen bleibt, gibt es keinen (durch Tonartenfolge oder sonstige Kriterien bestimmten) architektonischen Bauplan und auch keine 'Grundform' eines Motivs, der man seine späteren 'Abwandlungsformen' gegenüberstellen könnte. Satzübergreifende Entwicklungen entstehen hier, sofern sie über die Pausen hinweg überhaupt gespürt werden, durch die Entscheidung des jeweiligen Interpreten. Die Musik scheint also auch in dieser Hinsicht zusammengefügt aus vielerlei selbständigen Fragmenten. Ähnliches kann man sogar innerhalb der einzelnen Stücke beobachten. In jeder der Miniaturen gibt es Takte, die wiederholt werden – meist mehr als einmal, zuweilen bis zu neunmal. Auch hier gewinnt man den Eindruck eines Farbsegments, das erst im Verein mit mehreren ähnlich getönten seinen Beitrag zum geplanten Bild leistet.

Trotz Gilboas Aufforderung, wir mögen uns seiner Miniaturen für ein Puzzle eigener Präferenz bedienen, lohnt ein Blick auf die Reihenfolge, die er für die Partitur gewählt hat. Hier bietet sich allen, die mit den Charakterzügen der Jakobssöhne vertraut sind, eine überraschende paarweise Anordnung. Am Beginn stehen Jakobs zwei passiv-zufriedene Söhne: Naftali (laut Mose "gesättigt mit Gnade") und Issachar (von dem Jakob sagte, "er sieht, wie die Ruhe so schön ist und wie so freundlich das Land"). Ihnen folgen die Aufbrausenden (Gad, der viele verdrängte, und Ruben, der seinen Vater betrog), die Lieblingssöhne (Juda and Josef), die für ein höheres Amt Bestimmten (Dan, der zum Richter geboren ist, und Levi, der Stammvater der Priester), und die erfolgreichen Kaufleute (Sebulon, der es als seefahrender Händler zu Reichtum brachte, und Ascher, der ganz Israel mit Öl versorgte). Der Kreis schließt sich mit zwei Söhnen, die einander wohl nur in den verwirrten Gedanken des alten Jakob gleichen: Simeon, der brutale Schlächter der Stadt Sichem, und Benjamin, der behütete Jüngste, den sein Vater in seinem Segen zur Überraschung aller Anwesenden als "reißenden Wolf" bezeichnete. (Diese letzte Paarung ist allerdings nur für den bibelkundigen Betrachter, nicht aus den gesungenen Textfragmenten erkennbar, da Gilboa nicht Jakob zitiert, sondern Moses Bemerkung, dass Benjamin "in Sicherheit wohnen" werde.)

Im Hauptteil dieses Kapitels werde ich versuchen, die bildlichen und die musikalischen Darstellungen der Segnungen zu interpretieren, insbesondere in Hinblick darauf, wie sie einander bestätigen, ergänzen oder in Frage stellen. Den 12 Abschnitten mit ihren mehrschichten Deutungen schicke ich mein eigenes 'Präludium' zu Gilboas nicht inhaltlich zugeordneten Instrumentalstücken voraus.

Präludium: Musik zu Bildern aus buntem Glas

In allen 24 Miniaturen spürt Gilboa dem Effekt nach, der in mosaikartig zusammengesetzten Bildern entsteht, die durch Sonnenlicht intensiviert werden. Als musikalische Mittel dienen ihm die Instrumentation, ungewöhnliche Spielanweisungen sowie starke Kontraste zwischen den verschiedenen 'Farben'. Außerdem macht er sich die Beobachtung zunutze, dass die Intensität in den gläsernen Segmenten oft nach den Rändern hin abnimmt. So übersetzt er die Zusammensetzung größerer Flächen aus Scherben identischer oder sehr ähnlicher Farbe als mehrfache Wiederholung musikalischer Einheiten. Seine Art, die Textur – also das vertikale Gewebe musikalischer Stränge – zu gestalten, spiegelt den Eindruck, den die vielfältig segmentierten Bilder aus der Entfernung machen.

Fast alle diese Kategorien lassen sich am Beispiel der mit dem Buchstaben A bezeichneten Miniatur aufzeigen. Sie besteht aus Blöcken stark unterschiedlicher Färbung, die unvermittelt gegeneinandergesetzt sind. Der erste, 7taktige Block wird von Klavier, Harfe und Vibraphon bestritten. Die Harfe spielt 4 Takte lang kreuzweise über zwei Oktaven auf und ab schweifende *glissandi* und lässt den Klang der aktivierten Saiten dann drei Takte lang nachschwingen, um ihn schließlich abrupt abzudämpfen. Derweil wiederholt das Vibraphon ein Sekundintervall gegen ein einfaches, eine Oktave durchlaufendes *glissando*, geht aber nach 3½ Takten, also etwas früher als die Harfe, ebenfalls in passives Nachschwingen über. Das Klavier stellt jedem Vibraphon-*glissando* ein Arpeggio aus zwei nicht harmonierenden Dreiklängen gegenüber. Dabei sollen nach Anweisung des Komponisten antike Zimbeln oder Glöckchen lose auf den Klaviersaiten liegen. Da das Klavier sehr laut spielt, werden die metallischen Klangkörper indirekt in eine Schwingung versetzt, die im Verlauf der Wiederholungen immer stärker wird und erst während der drei 'passiven' Takte zusammen mit den verklingenden Klaviersaiten allmählich abschwillt. In Bezug auf die Farbgebung verwenden die 7 beschriebenen Takte also nur ein einziges 'Pigment'; die Zusammen-

setzung der Töne erfährt keinerlei Änderung. Da jedoch die ungedämpft schwingenden Saiten, Röhren und Metallkörper bei wiederholtem Anstoß einen immer satter werdenden Klang erzeugen, der erst während des dreitaktigen "*laisser vibrer*" allmählich wieder fahler wird, entsteht ein Effekt ganz ähnlich dem einer farbigen Glasscherbe, die in der Mitte ihrer Fläche am intensivsten, zu den Rändern hin blasser erscheint.

Dem gleichzeitigen Abdämpfen aller Instrumente am Ende des 7. Taktes folgt nach einer kurzen Pause ein kontrastierender Block. Die gedämpften Bratschen spielen vier sich im Abstand von Nonen parallel schlängelnde Linien. Die Blockflöten verdoppeln die Bratschen während des zentralen Abschnitts und erreichen durch diese Verstärkung der Mitte des Segments, dass die Farbschattierung allmählich intensiver wird und dann wieder verblasst. Während der nächsten 6 Taktschläge werden die Bratschen bei der Weiterführung ihrer Arabesken leise von der kleinen Trommel begleitet, bis ihre Schlussnote verklingt. Während so das musikalische Äquivalent dessen, was in einem Glasfensterbild die kontrastierende Farbe wäre, allmählich in den Hintergrund tritt, bringt das Klavier das erste Pigment in Erinnerung. Die zuvor von der Harfe ausgeführten kreuzweisen *glissandi* erklingen nun im Inneren des Flügels, mit Fingernägeln über die höchsten Saiten gezogen; später folgen andere Figuren, die ebenfalls den anfangs gehörten ähneln. Gilboa kehrt also hier den Farbkontrast um, ohne jedoch einfach nach Art einer Reprise zum originalen Material zurückzukehren. Die Miniatur endet mit einem einzigen Takt, der eine nochmals andere Textur und Färbung zeigt: die Blockflöten, die in 3 Paaren kurz nacheinander einsetzen, spielen kontrapunktisch mit *staccato*-Figuren, die an die Bratschen-Arabesken erinnern, verstärkt von der Celesta, einem Harfen-Flageolett und einem *pizzicato* der 1. Viola.

Es geht also in dem nur ca. 38 Sekunden langen Stück ganz und gar um Farbflächen, Schattierungen, zu- und wieder abnehmende Intensität, Wiederholung und Kontrast. Die Zeitdimension erscheint reduziert zugunsten der Raumdimension. Ein Klang wird durch eine Vielzahl an Eigenschaften wie Tonhöhe, Instrumentierung, Spieltechnik, Lautstärke, Schichtung verschiedener Ebenen etc. definiert, worauf sich für eine Weile nichts oder nur unmerklich wenig ändert. Wie in einem aus bunten Glasscherben zusammengesetzten Farbsegment bleibt die Grundfarbe für eine Weile konstant – subtil moderiert einzig durch Änderungen der Dichte – bis ihr schließlich ganz plötzlich ein Kontrast gegenübergestellt wird.

Innerhalb der zunächst gesucht scheinenden Instrumentierung mit Blockflöten, Bratschen, Tasteninstrumenten und Schlagzeug schafft Gilboa durch

besondere Spieltechniken eine Vielzahl an Nuancen. So bestimmt er jeden Ton der Bratsche auf 5 Weisen durch Alternativen: Sie soll mit oder ohne Dämpfer spielen, in der notierten Tonhöhe oder als Oberton (Flageolett), gezupft oder gestrichen, auf dem Griffbrett, nah am Steg oder "an normaler Stelle", mit den Haaren oder dem Holz des Bogens gestrichen. Dem Klavier trägt er neben dem normalen Anschlag auf den Tasten (durch einzelne Finger oder Faust- und Unterarmcluster) und den Verfremdungseffekten durch indirekt mitschwingendes Metall allerlei Aktivitäten auf, die die Tastatur ganz umgehen: Die Saiten werden mal gezupft, mal mit Radiergummi-besetzten Bleistiften oder hölzernen Klöppeln geschlagen, mit den flachen Händen gleichzeitig oder mit einem einzelnen Fingernagel nacheinander aktiviert, etc. In den 12 Vokalminiaturen trifft Ähnliches auch für die Singstimmen zu: neben der gesungenen Sprache gibt es normales Sprechen, Vokalisieren, Summen mit geschlossenen Lippen, aber auch *glissandi*, Triller und andere instrumentale Behandlungen der Stimmbänder.

Die Mehrfachwiederholungen einzelner Takte geben der Musik einen statischen Charakter. Oft ist der Effekt kumulativ: Ein erster Takt einer neuen 'Farbe' erklingt zweimal, ein etwas anderer dreimal, der dritte viermal usw. Etwa dann, wenn Zuhörer beginnen zu fürchten, sie könnten in dieser räumlich ausufernden Musik ertrinken, kehrt der Komponist zum Einfachen oder Zweifachen zurück – nicht ohne im Publikum ein ehrfürchtiges Gefühl zu hinterlassen, welches Wachstum noch möglich gewesen wäre. So stimuliert er die Vorstellungskraft, ohne die Sinne zu überwältigen. Wieder ist der Bezug zur Glasfensterkunst offensichtlich: Wie die einzelnen Glassegmente durch die Bleifassung deutlich voneinander abgesetzt sind, während die Intensität in ähnlich schattierten Flächen insbesondere bei einfallendem Sonnenlicht sehr stark sein kann, so präsentiert auch Gilboa seine Musik als ein aus ungewöhnlich klar abgegrenzten Segmenten zusammengesetztes Mosaik mit zum Teil außerordentlicher Strahlkraft der Einzelfarbe.

Vom Wort zum Bild, vom Bild zum Ton: sechs der Jakobssöhne

Ruben

Der biblische Ruben ist Jacobs erster Sohn von Lea, sein erstes Kind überhaupt. Ruben verspielte die Sympathie seines Vaters und damit sein Erstgeburtsrecht, als er dessen Nebenfrau Bilha, die graziöse Dienerin der Rahel und Mutter seiner Halbbrüder Dan und Naftali, verführte. Dieser unbeherrschte Betrug an seinem Vater spricht von mangelndem Urteilsvermögen.

Viele andere Situationen allerdings zeigen den Ältesten in einem besseren Licht. Er war es, der sich immer wieder für die beiden Jüngsten, die Söhne von Jakobs Lieblingsfrau Rahel, einsetzte. Er überredete seine Brüder, den vom Vater bevorzugten und ihnen deshalb verhassten Josef nicht zu töten, sondern nur als Sklave nach Ägypten zu verkaufen und damit aus dem Weg zu schaffen. Später, als der in Ägypten zu Ehren gekommene Josef den 10 Brüdern nicht helfen wollte, bis sie ihm auch Benjamin zuführten, verbürgte Ruben sich Jakob gegenüber mit seinen eigenen Kindern für die Sicherheit des Jüngsten. Jakob segnete ihn mit den Worten:

> Ruben, mein Erster, du meine Stärke, meiner Zeugungskraft Erstling, übermütig an Stolz, übermütig an Kraft, brodelnd wie Wasser. Der erste sollst du nicht bleiben. Du bestiegst ja das Bett deines Vaters; geschändet hast du damals mein Lager. (Gen 49:3-4)

Chagalls Bild übersetzt den mehrschichtigen Charakter Rubens auf besondere Weise. Die Grundfarbe des Fensters ist ein Himmelblau, das mit genügend Weiß durchzogen ist, um den Eindruck von "brodelndem Wasser" zu vermitteln, aber zugleich auch auf den darüber gespannten Himmel verweist; es scheint fast, als wären aufgrund des Brodelns die Grenzen zwischen den beiden Elementen verwischt. Der Eindruck wird verstärkt durch die Entsprechung der Tiere, die Himmel und Erde bevölkern: 4 Fische und 4 Vögel. Die Zahl VIER gilt seit der Antike – für das griechisch beeinflusste Denken in Anlehnung an die Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde, die Empedokles als Grundbestandteile des Irdischen erkannte – als Symbol der Materie. Die Verdoppelung der VIERzahl kann als Hinweis gelesen werden, dass Rubens Hingabe an die materiellen statt die geistigen Aspekte des Lebens, seine erdenschwere Vitalität, eine Herausforderung sowohl im Guten wie im Bösen darstellt. Mose empfand dies offenbar, als er Jakobs Segen mit den Worten ergänzte: "Ruben soll leben, er sterbe nicht aus – doch habe er wenig Männer." (Deut. 33:6)

Über die Fische und Vögel hinaus beinhaltet das Bild andere Zeichen üppiger Lebenskraft. Im tiefen Wasser links unten und im Himmelsblau links oben wachsen Büsche mit fein ziseliertem Blattwerk; rechts unten erinnert das prächtige Rot einer großen Blüte an Rubens traditionelles Emblem, die Alraune, die er dem Mythos nach für seine Mutter pflückte, um ihre Jahre der Unfruchtbarkeit zu beenden (Gen. 30:14). Oberhalb der Blüte wird die rote Fläche durch eine grüne kontrapunktiert – ein Hügel, wie es scheint, auf dem weiße Schafe weiden. Auch diese dritte Gattung ist durch VIER Tiere vertreten.

ABBILDUNG 14: Marc Chagall, *Die zwölf Stämme Israels*, "Ruben"; Synagoge, Hadassah Universität, Jerusalem.



Im Fensterbogen ganz oben dominiert eine weißliche Scheibe, von der Strahlen ausgehen: ein Symbol der Sonne. Ihre Oberfläche schmücken hebräische Schriftzeichen, die einen Teil von Jakobs Segensspruch für seinen Ältesten zitieren. Dabei sind die Satzfragmente "mein Erster" und "erste Frucht" hervorgehoben. Chagall erinnert uns mit diesen Worten nicht nur daran, dass noch viele weitere Söhne folgen werden, sondern spielt zugleich an auf ein anderes Bild zu einem bedeutenden Beginn: seine Illustration der Schöpfungsgeschichte. Auch dort ist die Darstellung von einer großen Sonnenscheibe dominiert. In einem Aufsatz zu Chagalls ikonografischen Quellen interpretiert die israelische Kunsthistorikerin Ziva Amishai die Sonne in beiden Bildern als "Symbol der Gottheit, Quelle des Lebens und der Vitalität". Auch der französische Chagall-Forscher Jean Leymarie spricht in seinem Buch *Marc Chagall: Vitraux pour Jérusalem* von der "mit dem kosmischen Licht identifizierten Gegenwart Gottes". Die bildliche Darstellung des Ruben geht also über die Betonung seines aufbrausenden Charakters hinaus und betont sowohl die robuste Gesundheit eines Mannes, der mit der Natur im

Einklang lebt, als auch, dass dieser älteste Sohn zwar sein Erstgeburtsrecht verwirkt haben mag, aber dennoch gesegnet ist – durch die Kraft und Stärke, die Jakob ihm zugesteht, sowie durch das göttliche Licht.

❖

In Gilboas Komposition besteht die Miniatur für Ruben aus 6 verschiedenen Takten. Da den Text tragenden Takten 1-5 nur ein einziger wortloser Takt folgt, erscheint das Stückchen dem Auge wie eine Vokalnummer mit kaum bemerkenswertem Nachspiel. Doch für die Ohren ergibt sich eine andere Realität. Die ersten 5 Takte bewegen sich in mäßig bewegtem 3/4-Takt, wobei Takt 3 dreimal erklingt, so dass eine Gesamtdauer von 11½ Sekunden erreicht wird. Der Schlusstakt mit 4 Vierteln steht in langsamerem Tempo und wird viermal wiederholt. Mit insgesamt 12½ Sekunden überbietet er an Dauer alles Vorangehende – als wolle der Komponist den Hörern Zeit geben, über das im Text Vernommene nachzusinnen.

Thematisch enthält die Miniatur ein einziges Motiv; hinsichtlich der Farbe jedoch ist sie 3teilig. Takt 1-3 gelten dem positiven Aspekt in Jakobs Segensspruch über seinen Ältesten. Die Ensemblesängerinnen beginnen jeden Takt identisch mit dem *unisono* gesungenen Motiv auf "Reuven" (Bsp. 15); die Solistin antwortet in rhythmisch freier Imitation "Der Erstgeborne" (T. 1), "von Israel" (T. 2) und mit geschlossenen Lippen einen aufsteigenden Tonschritt summend (T. 3, 3mal). Celesta und Marimba umspielen die Motivtöne der Ensemblesängerinnen; die Lautstärke bleibt zart (***mp***). Das zweite Segment setzt mit etwas lauteren, synkopierten Attacken in Bratsche, Harfe, Harmonium und Vibraphon ein, ergänzt von der Solistin mit der Kurzfassung des Einwands, den Jakob gegen diesen Sohn äußert: "Leichtfertig wie Wasser". Während sich das Wort "leichtfertig" als eine neue, wenn auch viel intensivere Variante des "Reuven"-Motivs erweist, wird das "Wasser" dadurch betont, dass die erste Silbe höher als irgendein bisher in dieser Miniatur gehörter Ton erklingt, worauf die Stimme mehr als zwei Oktaven tief abfällt (von *gis*^{5} zu *g*^{3}). Das Wort schwingt in einem langsamen Triller aus, der die großen blauen Bewegungen in Chagalls Bild zu spiegeln scheint. Für den 5fachen Schlusstakt wird das "Reuven"-Motiv von Celesta und Klavier aufgegriffen und von den Sängerinnen frei imitiert.

BEISPIEL 15: Jacob Gilboa, das Motiv "Reuven" in *Die zwölf Jerusalemer Glasfenster von Chagall*



Ein sanftes Tremolo von Becken und Bratschen-Flageolett unterstreicht jeweils den Mittelschlag des Taktes.

Stellt Gilboa den Konflikt, der sich in Rubens Persönlichkeit zeigt, als gelöst dar? Welche der Eigenschaften, die Jakobs Ältesten auszeichnen, ist letztlich ausschlaggebend: sein natürlicher Vorteil aufgrund seiner Stellung in der Geburtenfolge und die Vorzüge, die die Patriarchen des Altertums damit verbanden, oder seine unbedachte Sinnlichkeit, die seinen Vater veranlasste, ihn "leichtfertig" zu nennen? In der Musik bleibt diese Frage unbeantwortet. Allerdings scheint Gilboa Ruben als einen in sich stimmigen Charakter zu betrachten, mit einem Verhalten, das stets auf *einem* Motiv basiert. Hierin folgt er Chagall, dessen bildliche Darstellung ebenfalls sehr einheitlich wirkt – als wollten beide Künstler die Gespaltenheit, für die Ruben den Lesern der Bibel bekannt ist, ästhetisch korrigieren.

❖

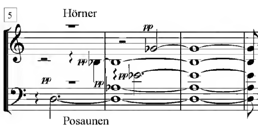
McCabes "Reuben" bildet, wie schon oben erwähnt, den ersten Abschnitt eines dreiteiligen Largo. Im 4/4-Takt und Tempo Viertel = 66 dauern seine 16½ Takte genau 1 Minute – eine "Vollkommenheit", die kaum zufällig sein dürfte. Allerdings fällt ein so subtiler Hinweis auf Ganzheit selbst Hörern mit ungewöhnlich gutem Zeitsinn allenfalls am Ende des Abschnitts auf. Der Anfang spricht eine ganz andere Sprache.

Das Werk beginnt mit einem Tremolo des Vibraphons, dem bald eine Passage minimalistischer Figuren in 15fach geteilten Streichern überlagert wird. Die Viertel-Schläge sind in Dreier-, Vierer- und Fünfergruppen aufgespalten, so dass zu jedem Zeitpunkt mindestens 3 nicht miteinander zusammenstimmende Rhythmen gleichzeitig erklingen. Der Eindruck von Instabilität, der so entsteht, wird durch Synkopen zusätzlich verstärkt. Diese Passage zeichnet das Porträt eines Menschen, der (je nach Bibelübersetzung) "brodelnd", "aufbrausend", "leichtfertig" oder "unstet" wie Wasser genannt wird.

Während die Streicher das Wasser aufschäumen lassen, indem sie den Tonraum der minimalistischen Figuren ständig nach oben hin erweitern, stoßen 3 Gruppen von je 4 Instrumenten hinzu: tiefe Holzbläser (Klarinette, Bassklarinette, 2 Fagotte), hohe Holzbläser (2 Flöten, 2 Oboen) und Blechbläser (2 Hörner, 2 Posaunen). Die wiederholten Motive in den nacheinander einfallenden Instrumenten sind in präzisen Notenwerten geschrieben; doch die polyrhythmische Überlagerung ist so verwirrend und die Anzahl an Synkopen so groß, dass der Takt für Hörer ganz verschleiert bleibt. Darin könnte man eine direkte Symbolik sehen: Ruben schien kein 'Maß' für die eigene Tat zu haben, als er die Nebenfrau seines Vaters verführte. (In vielen

Sprachen ist ja das Wort für "Takt" identisch dem für "Maß"; vgl. *measure, mesure*.) Die Pseudopolyphonie dieser Passage ist aber transparent genug, um ein Zahlenspiel durchscheinen zu lassen: DREI Gruppen von jeweils VIER Stimmen sind beteiligt. Dies kann als verschlüsselte Ankündigung der Gesamtarchitektur mit ihren 3 Blöcken von je 4 Sätzen gelesen werden; es könnte aber auch auf die 3 x 4 Lebewesen in Chagalls Glasfensterbild hinweisen: die 4 Fische, 4 Vögel und 4 winzigen Schafe.

Falls Letzteres wahr ist, so markiert die musikalische Darstellung der Tiere den Punkt, da die Aufmerksamkeit von Rubens mangelnder Urteilskraft auf seine guten Eigenschaften gelenkt wird. Die langen Noten der vier Blechbläser bilden eine Klangfarbenmelodie, die sich später als Grundzelle eines der zyklischen Motive der Komposition erweist und – ganz ähnlich wie die vier Grundfarben in Chagalls Glasbildern – in immer neuen Verkleidungen und Kombinationen beleuchtet wird. Dieses Motiv spielt in den Abschnitten für Simeon, Gad und Naftali eine entscheidende Rolle. Seine Grundform sieht so aus:



BEISPIEL 16: John McCabe, *The Chagall Windows*, das erste zyklische Motiv als Klangfarbenmelodie

Für das Verständnis des Symbolismus ist es hilfreich, die Charakterzüge der Brüder zu bedenken, in deren musikalischen Abschnitten dieses Motiv auftritt: es sind Ruben, der Beschmutzer des väterlichen Ehebettes, Simeon, der brutale Menschenschlächter, Gad, der grausame Kämpfer, und Naftali, der Distanzierte. Das erste zyklische Motiv scheint demnach für Eigenschaften zu stehen, die im Umkreis der "Rücksichtslosigkeit" angesiedelt sind. Eine Bestätigung ergibt sich durch ein anderes Motiv, das in Rubens Musik bald nach der Klangfarbenmelodie eingeführt wird und später in den Abschnitten von Josef und Benjamin wiederkehrt. Es erinnert damit an die besondere Fürsorge des Ältesten für die beiden Jüngsten. Einander ergänzend decken die beiden Motive also Rubens gegensätzliche Züge ab.

Das zweite zyklische Motiv erklingt, nachdem die musikalische Darstellung des unstet brodelnden Wassers ganz verklungen ist. Über den gehaltenen Akkorden der vier Blechbläser hören wir ein sanftes, synkopiertes Violin-Motiv, das gegen Ende von den tieferen Streichern unterstützt wird.

Beispiel 17: McCabe, das zweite zyklische Motiv, das Ruben und Rahels Söhne verbindet

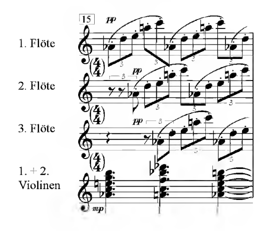


Dass dieses Motiv die positiven Qualitäten Rubens bezeichnet, wird auch durch die Schattierung mit Glockenspiel, Vibraphon und Celesta bestätigt. Diese Klangfarben setzt McCabe anderweitig betont als Symbole des Sakralen ein, so in der Kombination von Glocken–Vibraphon–Glockenspiel in "Levi" und von Glockenspiel–Vibraphon–Celesta–Harfe in Issachar. Doch stiftet das Motiv noch weitere geheime Beziehungen. Während es in den Abschnitten für die beiden jüngsten Jakobssöhne identisch mit der Urform bei Ruben klingt (in derselben Tonart und in demselben *legato*), entwickelt McCabe aus dem Material zwischendurch zwei andere Versionen, die im Verlauf des 12fachen Segensspruches eine Rolle spielen werden. Die eine erklingt in verschiedenen Transpositionen, doch stets im gleichen tiefen Register, viel lauter als in der Urform, statt *legato* entweder *marcato* oder *staccato* und oft wesentlich erweitert. So hören wir sie in den Abschnitten, die Juda, Gad und Benjamin gewidmet sind – den drei Brüdern, die sich durch Robustheit auszeichnen. Die andere Variante, die verkürzt, leise und flüchtiger als das Original ist, verbindet in Form einer Flötenarabeske den Abschnitt "Naftali" mit dem Beginn von "Joseph" – und damit zwei Brüder, die nach charakterlich problematischen Anfängen später große innere Stärke entwickeln. Durch die klangfarblich unterstrichene Beziehung, die McCabe auf diese Weise zwischen Ruben und verschiedenen seiner Brüder herstellt, differenziert er die symbolische Spannweite dieses zweiten zyklischen Motivs derart, dass es Charakterstärke (in der ursprünglichen Version als Violin-*legato*), körperliche Stärke oder die Kraft, sich zu entwickeln, anzeigen kann.

McCabes "Reuben" endet mit einer rhythmischen Überlagerung: nacheinander einsetzende Flöten spielen eine Triolenfigur gegen Violinakkorde, die dem 4/4-Takt störrische 3/8-Werte entgegensetzen (Bsp. 18). Die beiden beiden Komponenten haben ganz verschiedene psychologische Bedeutung.

Die polyphonen Fünftonfigu ren wirken wie das musikalische Äquivalent harmloser Gesten, die sich in der vorgegebenen Ordnung bewegen; später wird die dem sanften Issachar gewidmete Musik mit einer Transposition derselben Figur beginnen, ebenfalls in einer Engführung von Holzblasinstrumenten. (Auch Chagall verbindet die Porträts dieser ansonsten verschiedenen Brüder, und zwar durch vier Vögel, die im Bild für Ruben fröhlich umherfliegen, während bei Issachar drei im Fensterbogen erscheinen – einer sogar in sehr ähnlicher Farbgebung wie der blau-rote in Rubens Bild – während der vierte auf dem Rücken des Esels sitzt.) Im Gegensatz zu dieser heiteren Geste widersetzt sich die Akkordfolge der Violinen dem Taktschema. Obwohl sie in ***mp*** relativ sanft tönt, stellt sie die gegebene Ordnung in Frage bzw. ignoriert sie und weist damit voraus auf eine längere Passage desselben Rhythmus im Abschnitt des wilden Simeon. So entlässt uns McCabe mit einem musikalischen Bild von Ruben, das der Ambivalenz des Vaters differenziert Rechnung trägt, indem es seine Freude und seinen Stolz über den Ältesten immer wieder mit seinem Unbehagen über dessen unbeherrschtes Verhalten konfrontiert.

Beispiel 18: McCabe, die letzte Doppelgeste im Abschnitt "Reuben"



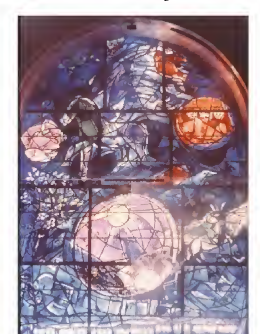
Simeon

Jakobs zweiter Sohn von Lea ist berüchtigt als Hauptschuldiger in einer Reihe grausamer Taten, die in dem Massaker von Sichem gipfelte. Um die voreheliche Verführung der Schwester Dina durch den Sohn des Landesfürsten von Sichem zu rächen, stiftete er seine Brüder an, als Wiedergutmachung zu verlangen, dass sich alle Männer Sichems beschneiden ließen. Als diese eingewilligt hatten und folglich am Wundfieber litten, führte Simeon seine älteren Brüder nach Sichem und ermordete nicht nur den Schänder seiner Schwester, sondern auch alle anderen Männer, plünderte ihre Häuser und nahm ihre Frauen, Kinder und Tiere an sich. Jakob, der von solcher Brutalität entsetzt war, befahl, dass seine Sippe das lieb gewonnene

Land verlassen müsse. Als er gegen Ende seines Lebens auf Simeon blickte, fiel ihm zu diesem und dem unter seinem Einfluss stehenden, nächstjüngeren Sohn Levi kein Segensspruch ein, sondern nur ein Fluch:

> Simeon und Levi, die Brüder, Werkzeuge der Gewalt sind ihre Messer. Zu ihrem Kreis mag ich nicht gehören, mit ihrer Rotte vereinige sich nicht mein Herz. Denn in ihrem Zorn brachten sie Männer um, mutwillig lähmten sie Stiere. Verflucht ihr Zorn, da er so heftig, verflucht ihr Grimm, da er so roh. Ich teile sie unter Jakob auf, ich zerstreue sie unter Israel. (Gen. 49:5-7)

ABBILDUNG 15: Marc Chagall, "Simeon"



Im Vergleich zum durchsichtigen Blau des Ruben-Fensters erscheint das Dunkelblau im Bild für Simeon finster, wie verdunkelt durch den Schmutz vorsätzlich übler Handlungen. Kontrapunktische Farben gibt es vor allem in drei auffälligen Scheiben oder Kugeln, wobei besonders die Purpurtöne und das schreiende Wechselspiel von Gelb und Rot den unheimlichen Effekt des Bildes verstärken. Simeons Name, der in die gelb-rote Scheibe rechts oben eingeschrieben ist, erscheint wie durchgestrichen von den Bleistreben des Fensters. Levis Name taucht erst ganz unten im Bild auf – als wolle Chagall

sich der Deutung späterer Generationen anschließen, die Simeon als dem Anstifter der Gewalttat alle Schuld zuschrieben und die Beteiligung Levis herunterspielen, nicht zuletzt, weil aus seinem Stamm ja die Priester Israels hervorgehen werden.

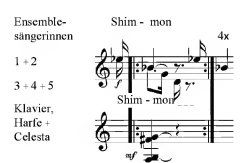
Während die Farbgebung des Fensters sowie die Platzierung der biblischen Worte also eine generelle Verwünschung zum Ausdruck bringen, stehen andere Elemente für die Details der Schandtat. Eine Reihe flacher Häuser, die im Mitternachtsblau rechts oberhalb des Schriftbandes auszumachen sind, repräsentiert die Stadt Sichem. Diese Häuser werden beobachtet von zwei Augen, die unter dem Baum links beinahe verborgen sind und so den hinterhältigen Angriff der Brüder andeuten. Dem Baum nähert sich von oben ein aggressives grünes Pferd mit großen, aufwärts geschwungenen Flügeln: das Emblem des Landesfürsten von Sichem. Die große Kugel in der vorderen Bildmitte stellt nach Leymarie "die Erde mit ihrer Teilung zwischen Nacht und Tag" dar, eine Metapher für Recht und Unrecht, die hellen und dunklen Seiten menschlichen Handelns. Rechts davon entfernt sich ein geflügelter Bulle, der über die Schulter zurückblickt auf das, was er hinterlässt; dies könnte auf die von Jakob angeordnete überstürzte Abreise der Nomaden Israels unmittelbar nach der Mordnacht hinweisen.

Von den zwei kleineren Kugeln in der oberen Bildhälfte ist die, die Simeons Namen trägt, flammenfarbig und scheinbar wüst; die andere, mehrfarbig mit viel weichem Violett, scheint voller Blüten. Dies könnte eine Prophezeiung für das Schicksal der Brüder Simeon und Levi sein, die Jakob in einem Atemzug nennt. Simeons Stamm wird in der Geschichte des Volkes Israel nie eine entscheidende Rolle spielen, während der Stamm Levi später hohes Ansehen und großen Einfluss genießen wird.

Simeon und Levi erscheinen also in Chagalls bildlicher Interpretation als gemeinsam schuldig und zugleich in ihrem grundsätzlichen Charakter deutlich unterschieden. Die beiden einander wie auf einem horizontalen Strahl gegenüberliegenden Scheiben und die beiden Tauben mit ihren dunkelroten Flecken, die auf einem imaginären Senkrechtbalken angeordnet scheinen, nehmen dieses symbolische Spiel auf. Von den beiden Vögeln ist der obere ganz und gar blutfarbig und umgeben von wirbelndem Raum, während der untere, dessen Körper abgesehen von einem blutroten Flügel blau ist, in friedlicherer Umgebung angesiedelt scheint. Auch hierin bringt Chagall zum Ausdruck, dass nur einer der Brüder unverzeihlich schuldig ist.

❖

Beispiel 19: Gilboa, “Shimmon”



In seiner Vokalminiatur für Simeon zitiert Gilboa aus Jakobs verdammenden Worten: “Shimmon ... Fluch dem störrigen Zorn, dem heftigen Grimm.” Zu Beginn rufen die Ensemblesängerinnen den Namen des Verfluchten 5mal in lautem *unisono* aus, jeweils von einem einzelnen dissonanten Schlag in Klavier, Harfe und Celesta unterstrichen. Ebenfalls fünfmal folgen dann je drei Sängerinnen mit *unisono*-Stellungnahmen in Form einer kleinen eintaktigen Figur. So verteilen sie den Text von Jakobs Fluch, in der Monotonie einer unbegleitet wiederholten Geste, die nur durch die Abwechslung der beteiligten Stimmen schattiert wird. Allerdings bleibt die Lautstärke nur kurz im sanften ***pp*** und gewinnt dann bald an Dringlichkeit. Erst dann nimmt die Solistin den “störrigen Zorn” zum Anlass für eine Ausweitung der eintaktigen Figur zu einem ***ff***-Schrei, der über mehr als 2 Oktaven abfällt (*as^5—es^5–c^5–g^3*). Wütend klingende Triller in den tiefen Registern der vier Bratschen, heftige *glissandi* in Harfe und Klavier sowie eine wiederholte Harmonium-Figur in parallelen kleinen Nonen, begleitet von einem mit Holzstäbchen auf den tiefen Klaviersaiten ausgeführten Rhythmus, greifen den Ausdruck des Ärgers auf und entspannen sich nur ganz allmählich wieder. Am Ende kehren Klavier, Celesta und Harfe zu einer instrumentalen Version der anfänglichen “Shimmon”-Rufe zurück – nun allerdings leise und verklingend. Während die Instrumente eines nach dem anderen aussetzen, stimmen die Sängerinnen mit sanftem Summen ein, so dass die Miniatur mit einem leisen, unbegleiteten Echo des ursprünglich voller Entsetzen ausgestoßenen Namens endet.

Die Tatsache, dass das Stück mit einem Auftakt schließt, dem kein Taktschwerpunkt folgt (man glaubt, “Shim–” zu hören), deutet an, dass zwar Gilboas musikalisches Porträt zu den anderen Jakobssöhnen fortschreitet, der entsetzte Ausruf aber im Grunde weiterklingt und vielleicht nie verstummen wird.

Gilboas Miniatur erinnert mich an meine Gedanken, als ich Chagalls Simeon-Fenster zum erstenmal sah. Ich hatte die drei Kugeln, bevor ich begann, sie in Bezug auf ihre unterschiedliche Färbung und deren mögliche symbolische Bedeutung zu betrachten, zunächst als drei Stadien einer Art

Flugbahn gesehen. Diese Bahn nahm ihren Ausgang bei der großen Kugel in der unteren Bildmitte, setzte sich von dort (geleitet durch den geflügelten Bullen und den Kopf des blau-roten Vogels) zur mittelgroßen Kugel mit den Schriftzeichen für "Simeon" und weiter (dem geflügelten Pferd und dem roten Vogel folgend) zur kleinsten Kugel am linken Bildrand fort und verschwand schließlich aus dem Blickfeld des Betrachters, ohne natürlich deshalb ein Ende zu finden. Ich frage mich, ob wohl Gilboa etwas ähnliches sah, als er die empörten "Shimmon"-Rufe praktisch über den Rand seines musikalischen Bildes ins Ewige hinausrollen ließ.



In McCabes Komposition beginnt der Abschnitt "Simeon" mit einer langsamen zweitönigen Wellenbewegung der Flöten und Oboen. Die tieferen Holzbläser und das Horn kommen bald mit einem lang gehaltenen Akkord hinzu, der immer wieder von alternierenden Klängen unterbrochen wird. Beide Figuren klingen finster, schwer und irgendwie unheimlich. Auch die melodische Geste im Englischhorn, die sich schließlich aus dieser bedrückten Atmosphäre erhebt, vermittelt den Eindruck einer Bewegung, die vergeblich versucht, sich aus der Stasis zu befreien: sie durchläuft in einer sich windenden 5-Ton-Gruppe die Noten eines Clusters, wobei sie von einem langen *d* ausgeht und immer wieder dahin zurückfällt.

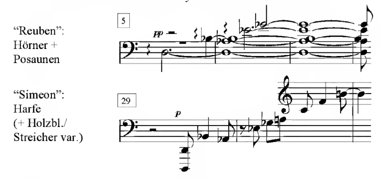
Nach kurzer Überleitung entsteht vor dem Hintergrund eines rhythmisch wiederholten Blechbläser-Akkords, der von der großen Trommel unterstrichen und immer wieder von Varianten des Englischhorn-Motivs unterbrochen ist, eine plötzliche Hektik. Über einem trillerverzierten Streicherklang spielt die Piccoloflöte eine *staccato*-Figur, die vom zweiten zyklischen Motiv abgeleitet ist und so einerseits auf Ruben zurückverweist, andererseits eine Eigenschaft der muskelstarken Brüder vorausnimmt. Im Kontext von Hinterhältigkeit und Brutalität steht diese Figur vielleicht für den Mangel an moralischer Selbstzügelung.

BEISPIEL 20: McCabe, Simeons Hinterhältigkeit, verwandt mit der Körper kraft seiner Brüder



Die nächste Passage beginnt mit einer allmählichen Steigerung eines Streicher-/Holzbläserakkordes, der von Harfe, Paukenwirbel und Beckenschlag begleitet ist. Die Harfe spielt eine Melodie, die auch im übrigen Ensemble auf verschiedene Instrumente verteilt erklingt. Einmal aufmerksam geworden, erkennen wir, dass die thematische Figur eine Variante des ersten zyklischen Motivs ist, dessen Zelle schon in "Reuben" als Klangfarbenmelodie ertönte. Wie schon erwähnt, verbindet dieses Motiv 4 der 12 Abschnitte in McCabes Werk. Dabei klingt es in den Porträts der Söhne, denen ihr Vater mangelnde Urteilskraft vorwirft (Ruben und Simeon), in der indirekten, komplementären Darstellung, in denen des stolzen, kämpferischen Gad und des distanzierten Naftali dagegen in einliniger Form. McCabe folgt damit der Deutung des biblischen Jakob, der seine beiden Ältesten hinterhältig fand.

Beispiel 21: McCabe, Simeons Rücksichtslosigkeit, entwickelt aus dem ersten zyklischen Motiv in "Reuben"



Im Abschnitt für Simeon bewirkt das Motiv nur eine kurzlebige Steigerung, bevor die Musik in eine bedrückte Stimmung zurücksinkt. Dann spielen die 18teiligen Streicher einen entwicklungslosen, aber unruhigen Akkord. Eine Hälfte jeder Streichergruppe trillert den zugewiesenen Ton; die andere Hälfte tauscht jeweils zwei Töne unter ihren Spielern aus, wobei jede Stimme den Wechsel mit *glissando* vornimmt. Diese Austauschgesten sind unregelmäßig, so dass auf jeden halben Taktschlag mindestens eine Gleitbewegung irgendwo im Streichersatz folgt. Das klingt unheimlich; man spürt ständige Bewegung, und doch scheint sich nichts zu ändern, ein Eindruck, der durch 6 verschiedene Arten von Tonwiederholung noch verstärkt wird. (Im Folgenden werde ich diesen Akkord mit statisch bleibender Tonzusammensetzung bei ständigen Gleitbewegungen als "oszillierenden Akkord" bezeichnen. Manche Leser erinnern sich hier vielleicht an den berühmten Vorläufer in Alban Bergs *Altenbergliedern*: Das dritte der Lieder, "Über die

Grenzen des All...," beginnt und endet mit einem ähnlich oszillierenden Akkord. Doch während Berg dem sich stets wandelnden, stets gleich bleibenden Universum Ehrfurcht bezeugt, schildert McCabes Musik die ins Nirgendwo führenden Unternehmungen eines Menschen, der kein Ziel verfolgt.)

Was wie wachsende Frustration klingt, entwickelt sich allmählich zu einem *crescendo*, das schließlich in ***ff*** explodiert. Dann ziehen sich die Streicher zurück. Die plötzliche Stille verschafft dem widerspenstigen 3/8-Rhythmus Gehör, der zum erstenmal am Ende von "Reuben" erklang und der hier von der großen Trommel unterstrichen ist. Doch auch diese *crescendi* werden stets plötzlich abgeschnitten.

Das musikalische Porträt, das McCabe vom brutalen Simeon entwirft, betont somit die bedrückend nachschwingenden, nicht wieder gutzumachenden Ergebnisse seiner Handlungen.

Levi

Da Jakob für seinen dritten Sohn keine eigene Segnung aussprach, musste sich Chagall bei diesem Fenster an Moses Worte über den Stamm Levi halten.

> ...die Leviten haben auf dein Wort geachtet – nun wachen sie über deinen Bund. Sie lehren Jakob deine Rechtsvorschriften, Israel deine Weisung. Sie legen Weihrauch auf, damit du ihn riechst, legen das Ganzopfer auf deinen Altar. Segne, Herr, Levis Besitz, freu dich am Werk seiner Hände! Zerschlag seinen Feinden die Hüften, seinen Hassern, so dass sie sich nicht mehr erheben. (Deut. 33:9-11).

Die gelbe, dem mit sakralem Gold verwandte Farbe des Bildfensters betont das heilige Amt des Levi; das zweibogige Objekt im unteren Drittel repräsentiert die Gesetzestafeln. In diese schreibt Chagall allerdings nicht die Gebote Gottes, sondern vielmehr einen Satz aus den oben zitierten Mosesworten. Auf beiden Seiten der Tafeln brennen Kerzen, deren "mystisches Licht", wie Chagall selbst es bezeichnete, in den Kurven über ihnen widergespiegelt wird. Die beiden leeren Kerzenhalter vor den Gesetzestafeln sind verschieden interpretiert worden. Leymarie glaubt, dass es sich um zwei weitere rituelle Gegenstände handelt, die auf *kiddush* und *havdala*, die Segenssprüche zu Beginn und am Ende der Shabbat-Mahlzeit, hinweisen; Amishai dagegen bemerkt, dass diese Kerzenhalter in ihrer Form an die Seitenstäbe einer Thorarolle erinnern und damit die Gesetzestafeln selbst als Thora erkennbar machen.

ABBILDUNG 16: Marc Chagall, “Levi”



Die mittlere der drei horizontalen Ebenen des Fensters zeigt eine mit Blumen und Obst gefüllte Schale. Sie wird von zwei heraldischen Tieren gehalten, die beide über ihre Schulter blicken. Das rechte Tier, vermutlich ein Löwe, streckt die Zunge heraus; auf seinem erhobenen Schwanz sitzt ein skizzierter Vogel. Das linke könnte ein Esel sein; er scheint zu fressen. Die oberste Bildebene enthält das Hexagramm-Symbol des Davidssternes, flankiert von zwei Vögeln. Mit seinen Ritualgegenständen und den vier sehr lebendig wirkenden, in die Gottesverehrung eingebundenen Tieren strahlt dieses Fensterbild eine ruhige Heiterkeit aus.

❖

Die gleiche ruhige Heiterkeit bestimmt auch die Miniatur, die Gilboa dem Levi widmet. Ein vierfacher fallender Tonschritt in den gedämpft spielenden Bratschen wird leicht verändert dreimal in den Blockflöten übernommen, bevor er noch zweimal in dem sanften Anruf der Sängerinnen, “Levi, Levi”, nachklingt. Im ausgedehnten vierten Takt, der diese Miniatur beschließt, singt die Solistin einige der Worte des Mose: “Sie werden Jakob deine Rechte lehren und Israel dein ewiges Gesetz”.

Mit nur vier notierten Takten ist dieses Stückchen äußerst kurz. Die implizite Raffung, die in der Verringerung von 4 auf 3 und dann auf 2 Wiederholungen des einfachen Tonschritts spürbar wird, bewirkt eine Spannung auf den letzten, nicht mehr wiederholten Takt hin. Diese Entwicklung wird durch die Wahl der Klangfarben unterstützt: Vom gestrichenen Instrument geht die Figur zunächst an das mit menschlichem Atem aktivierte (das Blasinstrument) über, sodann zu den gemeinsam Singenden (den Ensemblesängerinnen). Damit erzeugt Gilboa eine Erwartung auf das, was kommen muss. Die Hörer bereiten sich vor auf eine Art Offenbarung, ein Ereignis, das nur einmal ertönen und von einer einzelnen Wissenden vermittelt werden wird. Nachdem die Musik diesen Höhepunkt erreicht hat, lässt jede der drei vorangehenden Gruppen ihre Äußerung noch einmal als Hintergrund für die Bibelworte nachklingen. Vor dieser Klangkulisse ertönt dann die solistisch vorgetragene Prophezeiung des Mose in einer Art priesterlicher Rezitation.

Die Entsprechung zwischen der musikalischen Miniatur und Chagalls Glasfenster ist unschwer zu entdecken. Ähnlich wie Objekte der drei bildlichen Darstellungsebenen – die Vögel beiderseits des Davidssternes, die zwei Tiere mit der Blumenschale und die Kerzen und Kerzenhalter – die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das göttliche Wort lenken, das in den Gesetzestafeln symbolisiert ist, so bereiten auch Gilboas drei durch ihre Wiederholung einprägsame Anfangstakte den Hörer auf die biblische Rezitation vor, die im ausladenden Schlusstakt erklingt und vom Vermitteln eben der göttlichen Gesetze spricht.



Der entsprechende Abschnitt in McCabes Komposition beginnt auf verblüffende Weise. Es scheint, als begleite er die Besucher der von Chagall ausgestalteten Synagoge, die ihren Blick von dem Fensterbild für Simeon auf das Levi gewidmete lenken, und als spüre er dem gegensätzlichen Eindruck mit dramatischen Mitteln nach. Dabei gestaltet McCabe unerwartet eine Soloviolin-Melodie, die sich voller Süße und Schmerz aus dem letzten der für Simeons Musik so charakteristischen liegenden Akkorde erhebt. Erst wenn – so denkt man sich die Choreografie – die Augen der Besucher voll auf dem dritten Fenster ruhen, beginnt Levis eigentliche Musik, zurückhaltend zunächst, aber bald voller Glanz und Festlichkeit.

Es ist wesentlich für die Symbolik, die dieser Komponist verfolgt, dass Levis Abschnitt ganz frei von jeder Art Klangteppich ist. Alles ist hier kristallklar und transparent, als habe McCabe die priesterliche Bestimmung des Stammes unterstreichen wollen, indem er musikalisch zweifelsfrei betont,

dass jede Art Trübheit, wie sie für manche der anderen Brüder typisch ist, bei Levi ganz fehlt. Damit hält sich auch McCabe eindeutig an die Einschätzung der Mosesworte und ignoriert, wie Chagall und Gilboa, den im Jakobssegen angedeuteten Vorwurf der Mitschuld Levis an Simeons Gräueltat.

Die Mitte des musikalischen Abschnitts ist durch ein Levi eigenes Motiv markiert, das in der Flöte mit kurzem Triller und anschließender, lebhaft auf und ab schwingender Arabeske eingeführt wird und eine komplizierte vierstimmige Engführung auslöst. Wie die imitatorischen Einsätze in Bachs polyphoner Musik überschreitet die Komplexität auch hier die menschliche Aufnahmefähigkeit beim einfachen Hören; wie dort entfaltet sich die Musik *ad maiorem die gloriam*, zur größeren Ehre Gottes, nicht primär zur Erbauung der menschlichen Zuhörer. Dass diese musikalische Passage tatsächlich Levi den Stamm der Priester und heiligmäßigen Männer beschreibt und nicht Levi den Bruder des brutalen Simeon, wird auch in der Zusammensetzung der Klangfarben bestätigt: Wir hören warme, homophone Blechbläserharmonien und darüber die aus dem Flötenmotiv entwickelte Engführung. Deren Spitzentöne werden von Instrumenten verdoppelt, die rituellen Symbolwert haben: Glocken, Vibraphon und Glockenspiel. (In einem Brief, mit dem er auf meine Analyse reagierte, schrieb mir McCabe, er habe versucht, die Heiligmäßigkeit des Stammes Levi "teilweise als Gegenstück zur goldenen Färbung der Fenster mit Hilfe 'ritueller' Schlaginstrumente zum Ausdruck zu bringen, und zwar so lebhaft wie nur möglich, [...] und teilweise durch die starke Verwendung von weichen Blechbläserklängen". Dabei fügte er hinzu, dass er sich der etwas naiven Gleichsetzung von Blech mit Gold bewusst sei, dass er aber finde, das Klangergebnis erziele den wünschenswerten Effekt.

Wie in Chagalls Glasfenster gibt es auch in dem musikalischen Abschnitt, der ihm in McCabes Komposition entspricht, keinerlei Kontrast; vielmehr wirken alle musikalischen Stränge unter einer einzigen Zielsetzung zusammen. Wer danach sucht, kann auch die drei Schichten erkennen, die denen der visuellen Darstellung entsprechen: Es gibt eine wiederholte Anfangsfigur der homophon spielenden Holzbläser, eine Blechbläserfigur, die sich nach mehreren synkopierten Einsätzen zur homophonen Harmonie beruhigt, und darüber das von der Flöte angeführte Gewebe mit seinen klingelnden Verdopplungen. In den beiden zuletzt genannten Schichten entwickelt sich ein *crescendo*, dessen Höhepunkt mit dem ***ff***-Geläute der Glockeninstrumente gekrönt ist. Aus dieser Farbe schält sich schließlich der nächste Übergang heraus, der die Zuhörer mit Bassklarinette und Kontrafagott auf die dunklen, kräftigen Farben des starken vierten Bruders vorbereitet.

Juda

Enttäuscht von dem Betrug Rubens und der Grausamkeit Simeons, an der sich Levi beteiligt hatte, erklärte Jakob seinen vierten Sohn Juda zum 'Ersten'. Die Bevorzugung erwies sich als schicksalshaft: Zeitweise war ganz Israel unter dem Namen "Juda" bekannt. David, aus dem Stamm Juda, wurde zum König Israels gekrönt; sein Sohn Salomon baute den Tempel in Jerusalem, der die Bundeslade beherbergte, die alle Stämme an Gott band, und zeigte sich damit ebenfalls als Repräsentant des ganzen Volkes.

ABBILDUNG 17: Marc Chagall, "Juda"



Jakobs Segensspruch für Juda ist einer der beiden längsten, zusammen mit dem für Josef, den erklärten Liebling des Patriarchen.

> Juda, dir jubeln die Brüder zu, deine Hand hast du am Genick deiner Feinde. Deines Vaters Söhne fallen vor dir nieder. Ein junger Löwe ist Juda. Vom Raub, mein Sohn, wurdest du groß. Er kauert, liegt da wie ein Löwe, wie eine Löwin. Wer wagt, sie zu scheuchen. Nie weicht von Juda das Zepter, der Herrscherstab von seinen Füßen, bis der kommt, dem er gehört, dem der Gehorsam der Völker gebührt. Er bindet am Weinstock sein Reittier fest, seinen

> Esel am Rebstock. Er wäscht in Wein sein Kleid, in Traubenblut sein Gewand. Feurig von Wein funkeln seine Augen, seine Zähne sind weißer als Milch. (Gen. 49:8-12)

Chagall gibt dem Glasfenster für Juda eine tiefrote Farbe, vielleicht in einer sehr direkten Übersetzung der Worte vom "Traubenblut", die der Vater als Synonym für Judas großen Reichtum nennt. Auch in vielen anderen Einzelheiten hält sich der Künstler eng an die biblische Bilderwelt. Der kauernde Löwe im Vordergrund ist ausgestattet mit Zügen, die alle genannten Mitglieder der Löwenfamilie vereinen: er erscheint majestätisch wie der König der Tiere, Schutz versprechend wie eine Löwin und verspielt wie ein Löwenjunges. Er bewacht eine große Stadt, deren Häuser sich hinter seinem Rücken bis in weite Fernen hinziehen – sicherlich das von Mauern umgebene Jerusalem. Der spielerische Aspekt kommt besonders im Bibelzitat zum Ausdruck: Chagall schreibt den Anfang des Jakobssegens für Juda bis zu dem Wort "Genick", das er ans *Genick* des Löwen lehnt.

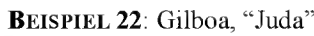
Oberhalb des Löwen und der von ihm bewachten Stadt halten zwei menschliche Hände eine Krone mit Judas Namen. Wie in Vorausahnung auf David wird der Stamm Juda als königlich dargestellt, wobei die Würde priesterlich abgesegnet ist. Die heilige Handlung der Königskrönung wirft einen breiten Strahl auf die Stadt Jerusalem und den Löwen, der sie bewacht.

Dieses ist das einzige der Glasfenster, das Chagall in hebräischen Lettern statt wie sonst in lateinischer Schrift signiert. Man mag daraus schließen, dass er vielleicht eine besondere Affinität zu diesem Stamm empfand.



Gilboa interpretiert die beiden Bildebenen – die vom Löwen bewachte Stadt und die priesterlich sanktionierte Krönung – als Bilder, die verschiedene Symbole verwenden, einander in ihrer Aussage aber weitgehend entsprechen. Seine Miniatur für Juda besteht aus zwei Hälften, deren zweite eine variierte Wiederholung der ersten ist. Jede Hälfte bedient sich derselben drei Vokalfarben und drei Instrumentalklänge. Die zweite unterscheidet sich von der ersten nur in sehr subtiler Weise. Das folgende Beispiel zeigt das ganze Stück, in leicht vereinfachter Notation und nur mit dem deutschen Text.

Die Ensemblesängerinnen eröffnen jede Hälfte des Stückes mit einem bei geschlossenen Lippen leise gesummten 5-Ton-Cluster (*c/cis/d/dis/e*). Nachdem dieser Klang, nur von einem improvisatorisch auf den Bass-Saiten des Klaviers klöppelnden Schlagzeuger begleitet, vier langsame Schläge gefüllt hat, antwortet die Solistin mit einem Melisma zu den Worten "Wie ein junger Löwe". Dieses Melisma beginnt mit einem ebenfalls 4-schlägigen



Beispiel 22: Gilboa, “Juda”



e, das dann in einer Geste, die besonders in der Mordent-Figur und dem anschließenden übermäßigen Sekundschritt an den Gesangsstil des östlichen Mittelmeerraumes erinnert, nach unten abgleitet. Dem synkopisch verzögerten letzten Wort dieser Phrase geht in Klavier und Harfe eine kleine None voran, bevor die Solistin auf einem weiteren lang gehaltenen *e* endet. Im anschließenden 7/8-Takt, der trotz seiner Wiederholung kein Gegengewicht für den Anfangstakt mit seinen 13 Vierteln bietet, singt das Ensemble eine rhythmisch prägnante Abwechslung von E-Dur- und e-moll-Dreiklängen. Ihr textloses Vokalisieren stellt den dritten Typ der Tonproduktion innerhalb von nur 2 Takten dar und ihre Tonwiederholung in *ff marcato* die dritte Stufe der Intensität – nach der Stasis der gesummten Cluster und dem beweglichen Melisma der mit Text gesungenen Linie. Der kleine dramatische Ausbruch wird von den 6 Blockflöten und dem Harmonium unterstützt.

Die erste Hälfte von Gilboas Miniatur mit seiner Erwähnung des Löwen spiegelt die Elemente, die Chagall im unteren Teil des Fensters für Juda abbildet; die zweite Hälfte entspricht der oberen Bildebene mit ihren Emblemen für Juda als dem Stamm, aus dem Könige hervorgehen werden. Der dritte Takt beginnt wie der erste mit dem leise gesummten Ensemble-Cluster, wie vorher vom Schlagzeuger begleitet. Die Solistin, deren Text nun von dem Szepter in Judas Hand spricht (und damit Chagalls Krone durch ein vergleichbares Symbol ergänzt, statt sie verbal zu verdoppeln), verkürzt den ersten Ton und verwendet die so gewonnene Zeit, um das Melisma um eine neue, aufwärts strebende Geste zu erweitern. Dieser Aufstieg scheint fast bildlich zur oberen Gruppe im Fensterbild zu deuten. Zudem werden diese

Töne von der Celesta, dem "himmlischen" Instrument, aufgegriffen. So bestätigt Gilboa den 'Aufstieg' des vierten Sohnes innerhalb der Rangordnung der Brüder und Stammesväter, dem Chagall durch die priesterlichen Hände Legitimität verleiht, entsprechend durch die himmlische Klangfarbe. Der Schlusston *d* wird von einer verspätet einsetzenden kleinen None in Klavier und Harfe in Frage gestellt, doch von den Ensemblesängerinnen in einer rhythmisch variierten Transposition der dramatischen *marcato*-Figur bejaht. Statt zweifach nun dreifach vorgetragen, beschließt dieser textlose jedoch sehr eloquente Takt das Stück.

Gilboas Interpretation, die Chagalls Fenster als aus zwei einander strukturell entsprechenden Ebenen deutet und dabei überraschende Analogien entdeckt, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine mögliche Beziehung unter den scheinbar ungleichen Bildkomponenten: dem Löwenjungen mit seiner angeborenen Kraft bei spielerischem Sinn und dem Mann, dem das Szepter nicht aus der Hand genommen werden soll, dem designierten König Israels. Diese beiden Aspekte Judas werden in der Musik gleichermaßen gepriesen; Gilboa scheint zeigen zu wollen, dass sie Gott gleich teuer sind.



In McCabes Werk ist der Abschnitt für Juda als eine Art Sonatenrondo komponiert. Diese Form wirkt schon in den Instrumentalwerken Beethovens, woher sie am besten bekannt ist, sehr eindrucksvoll, verbindet sie doch Nachdruck (in den Refrains) mit Entwicklungsfähigkeit (in den Durchführungen, die die Tanzstrophen traditioneller Rondos ersetzen). Beide Eigenschaften zeichnen Judas Charakter aus, insbesondere im Vergleich mit seinen älteren Brüdern. Die Tempoangabe *Allegro deciso* bestätigt die Selbstsicherheit dieses kraftvollen Sohnes und seines königlichen Stammes.

Das Refrain-Motiv wird von Klavier, Cello, Kontrabass und Pauke in einem *unisono* vorgestellt, das *ff, sempre martellato* überschrieben ist. Das Zusammenwirken dieser Klangfarbe mit der unbeirrten Bewegung in akzentuierten Achtelnoten spricht von dem imponierenden Eindruck, den Juda hinterließ. Die Tatsache, dass die Tonreihe im Abschnitt des brutalen Simeon vorausgenommen ist, scheint nahe zu legen, dass Juda seinem moralisch bedenklichen Bruder an Körperkraft um nichts nachsteht.

Die Tonfolge dieses Refrainmotivs durchläuft zwei Entwicklungen, die beide charakteristisch für das sind, was McCabe in Juda sieht. Einerseits spielen Varianten der ursprünglichen, pulsierenden Version eine wichtige Rolle in den Abschnitten der beiden anderen machtvollen Brüder, Gad und Benjamin; in dieser Hinsicht ist Judas kennzeichnende Geste also strukturell

BEISPIEL 23: McCabe, Judas Kraft und ihre Vorausnahme in "Simeon"



bedeutsam für den gesamten Zyklus, insofern sie den Abschluss jeder der drei 4+-Brüder-Gruppen kennzeichnet. Andererseits führt die Tuba im ersten Durchführungsabschnitt eine sanfte, melodische Variante derselben Kontur ein. Hier ist die Kraft wie sonst vorhanden, doch hüllt McCabe sie in einen kontrastierenden Charakter: wir hören *legato* statt *staccato* und weich geblasene statt hart geschlagener Töne – das musikalische Äquivalent einer neuen Facette derselben Grundidee. Die melodiöse Version wird später in Judas Musik als Engführung der Holzbläser weiter entwickelt; in dieser Klangfarbe kehrt sie auch in "Naftali" und "Benjamin" wieder.

BEISPIEL 24: McCabe, die melodiöse Variante von Judas Kraft



Während die beschriebenen musikalischen Charakterisierungen sich gleichermaßen auf den Juda der Bibel und auf dessen Porträtierung durch Chagall beziehen, enthält der Abschnitt mindestens ein Merkmal, das ausschließlich als Übertragung der bildlichen Darstellung verständlich wird. Wie oben erwähnt, bringt Chagall seine besondere Affinität mit Juda zum Ausdruck, indem er dessen Glasfenster in hebräischer statt in lateinischer Schrift signiert. In amüsanter Entsprechung zu diesem Detail übersetzt McCabe den Chagalls Namen in Töne und stellt ihn als eine Art 'Unterschrift' ans Ende des musikalischen Abschnittes. In der Coda erregt McCabe zunächst mit einer aufsteigenden Klangfarbenmelodie die Aufmerksamkeit

seiner Hörer. Dabei entsteht zwischen dem *fis* der tiefsten, paukenverstärkten Bläser und Streicher und dem *g* der höchsten, xylophonunterstrichenen Holzbläser und Streicher ein vieroktaviger Abstand. In diesen Freiraum stellen nun die Trompeten ein vierstimmiges Fugato über die Tonfolge *g–fis–e–d–e–c*. Nach einigem Knobeln kommt man darauf, dass die Lösung des Rätsels, was diese Tonfolge wohl bedeuten mag, in der Transposition liegt: Denkt man sich die Töne um eine Quint tiefer versetzt, so ergibt sich *c–h–a–g–a–f*, eine fast perfekte Transkription des Familiennamens Chagall. In den folgenden Takten spielen die Streicher in achtfacher Unterteilung minimalistisch mit der gekürzten Tonfolge *g–fis–e–c* (als wollten sie "*c–h–a–f*" als abgekürzten Signaturkritzel ausprobieren), bevor die Musik vom untersten Register nach oben quasi weggewischt wird.

Aus Rücksicht auf die Geduld des Lesers überspringe ich die den zwei jüngsten Lea-Söhnen sowie denSöhnen der Nebenfrauen gewidmeten sechs Glasfenster und wende mich gleich den Bildern zu, in denen Chagall die Segenssprüche für die Söhne von Jakobs Lieblingsfrau Rahel deutet.

Josef

Die liebliche Rahel, um die Jakob dem hinterhältigen Laban zweimal 7 Jahre diente, blieb zu ihrer beider Kummer während der ersten 12 Jahre ihrer Ehe unfruchtbar. Erst dann gebar sie den Sohn, der Jakobs Augapfel werden sollte: Josef. Die unverhohlene Bevorzugung dieses Sohnes durch den Patriarchen entzündete den Neid der 10 älteren Brüder, die schließlich beschlossen, ihn zu töten. Ruben konnte ihnen zwar den direkten Mord ausreden, nicht aber ihren zweiten Plan, Josef als Sklaven zu verkaufen. Reisende Midianiter brachten Josef nach Ägypten, wo Potifar, ein Hofbeamter des Pharao, ihn für seinen Haushalt übernahm. Dieser Herr war mit dem fremden Diener so zufrieden, dass er ihn bald zum Verwalter machte. Doch zu Josefs Unglück verliebte sich Potifars Frau in ihn. Da er ihrer Verführung widerstand, beschuldigte sie ihn aus gekränkter Eitelkeit eines unzüchtigen Angriffs auf sie, so dass Potifar ihn in Haft bringen ließ. Dort imponierte er zwei Mitgefangenen, des Pharaos Mundschenk und Hofbäcker, indem er ihre Träume erfolgreich deutete. Zwei Jahre später hatte der Pharao selbst Träume, die seine Wahrsager und Weisen nicht interpretieren konnten. Da erinnerte sich der Mundschenk, inzwischen wieder ehrenvoll im Dienst, an Josef und empfahl, ihn holen zu lassen. Als dieser die Träume als Ankündigung einer nach 7 Jahren guter Ernte zu erwartende Hungersnot deutete, befreite der Pharao ihn nicht nur aus der Haft, sondern machte ihn zum Herrn über ganz Ägypten, dessen Verantwortung es insbesondere sein würde, die Lage-

rung und spätere Verteilung der Lebensmittel im Verlauf der 7 fetten und 7 mageren Jahre zu überwachen.

Unter denen, die zu Josef kamen, als die Hungersnot am schlimmsten wütete und nur die Lagerhäuser des Pharaos noch Reserven hatten, waren Josefs 10 ältere Brüder. Josef erkannte sie, gab sich selbst jedoch nicht zu erkennen, bis sie ihm auf sein Verlangen auch seinen geliebten jüngeren Bruder Benjamin gebracht hatten. Erst dann konfrontierte er die Brüder und ließ sie wissen, dass er ihren Verrat an ihm erinnerte. Doch als er sah, dass sie ihre Tat längst bereuten, vergab er ihnen, schickte nach ihrem Vater und ihren Familien, und teilte ihnen ägyptisches Land zu, auf dem sie ihr Vieh weiden und wieder wohlhabend werden konnten.

Der alte Jakob fand für Josef noch feierlichere Worte als für Juda:

> Ein junger Fruchtbaum ist Josef, ein junger Fruchtbaum am Quell, ein junger Zweig an der Mauer. Man erbittert und reizt ihn, die Schützen stellen ihm nach. Sein Bogen sitzt sicher; gelenkig sind Arme und Hände. Das kommt vom Starken Jakobs, von dort kommt der Hirt, Israels Fels, vom Gott deines Vaters, er wird dir helfen. Gott, der Allmächtige, wird dich segnen mit Segen des Himmels von droben, mit Segen tief lagernder Urflut, mit Segen von Brust und Schoß. Deines Vaters Segen übertrifft den Segen der uralten Berge, den man von den ewigen Hügeln ersehnt. Er komme auf Josefs Haupt, auf das Haupt des Geweihten der Brüder. (Gen. 49:22-26)

Josef ist einer von nur drei Söhnen, die Jakob in einigen Sätzen des Segensspruches direkt anspricht; die anderen sind Ruben, der Erstgeborene und so von der Natur Bevorzugte, der seinen Vater betrog und enttäuschte, und Juda, der daraufhin Rubens Platz in Wertschätzung und Wohlwollen des Vaters einnahm. Über alle anderen Söhne spricht Jakob ausschließlich in der dritten Person. Mose fügt dem Jakobssegen später wichtige Nuancen hinzu:

> Sein Land sei vom Himmel gesegnet mit Köstlichem des Himmels, mit Tau, mit Grundwasser, das in der Tiefe lagert, mit Köstlichem aus den Erzeugnissen der Sonne, mit Köstlichem aus dem, was jeden Monat sprießt, mit dem Besten uralter Berge, mit Köstlichem ewiger Hügel, mit Köstlichem des Landes und seiner Bewohner, und [über ihn komme] die Gnade dessen, der im Dornbusch wohnt. Das komme über Josefs Haupt, auf den Scheitel des Geweihten aus seiner Brüder Schar. Der Erstling seines Stiers – wie herrlich ist er! Seine Hörner sind Büffelhörner. Mit ihnen stoße er die Völker alle zusammen nieder, die Enden der Welt. Das sind die Zehntausende aus Efraim, das sind die Tausende aus Manasse. (Deut. 33: 13-17)

ABBILDUNG 18: Marc Chagall, "Josef"



Das Auffälligste in diesem Fenster für Josef ist ein gekrönter Vogel, der in der linken Bildhälfte auf einem Baum sitzt. Er hält Pfeil und Bogen, mit denen er, nach Jakobs Worten, alle Schwierigkeiten überwand. Amishai glaubt, dass sowohl die Krone als auch die Gegenüberstellung des großen Baumes mit einem kleineren rechts im Bild auf die Rivalität zwischen den Stämmen der Josefssöhne und dem Stamm Juda hinweisen – auf den Sieg, der vorübergehend errungen schien, als das von einem Nachfahren Josefs gegründete israelische Königreich größer wurde als die Monarchie Judäa. Allerdings verwendet Chagall das Symbol der Krone auch in den Fenstern für Gad und Ascher. Dort steht die Krone, wie hier nicht ausführlich dargelegt werden kann, für den Geist Gottes. Man könnte argumentieren, dass der Wiederkehr des Emblems dieselbe Bedeutung zukommen sollte und die Krone insofern auch hier die schützende Gegenwart Gottes anzeigt. Das hieße, dass Gott Josefs Hände beim Einsatz von Pfeil und Bogen gegen die im kleineren Baum verkörperten 'kleineren' Feinde, seine neidischen Brüder, gelenkt habe.

Hierzu passt Amishais Deutung der Tiere unten rechts im Bild, in denen sie eine selbständige Szene dargestellt sieht. Der Widder mit dem grauen Körper und braunen Kopf, der in dieselbe Richtung blickt wie der Vogel hinter ihm, steht wieder für Josef, während seine nun reuigen Brüder als Schafe erscheinen, die ihm gegenüberstehen und ihre Köpfe neigen. Chagall mag hier auch an einen Traum des jungen Josef gedacht haben, der entscheidend für die Animosität zwischen den Brüdern war, da sich in ihm Sonne, Mond und Sterne vor Josef verneigten [Gen 37:9-10]. Wenn also der gekrönte Vogel tatsächlich die Gegenwart göttlicher Hilfe darstellt, so wäre die Reverenz der dienernden Schafe sogar von Gott gewollt und begünstigt. Zudem halten die beiden Hände, die von oben in das Fensterbild hineinreichen, ein Widderhorn und wenden sich damit wie der vergebende Widder und der gekrönte Vogel, nach rechts. Das Widderhorn, das in rituellem Kontext als *Schofar* verwendet wird, ist bekannt als Künder von Freiheit und Errettung. Es erklingt nur zu besonderen Gelegenheiten, so während des *Rosch ha-Schana* (des jüdischen Neujahrsfestes) und des *Yom Kippur* (dem Tag der Sühne).

Die generelle Botschaft des Bildes betrifft also Josefs Verhältnis zu den Brüdern, die ihm Leid zufügten und denen er später vergab, sowie den späteren Ehrgeiz der von seinen beiden Söhnen begründeten Stämme, größer zu werden als der Stamm Juda. In beider Hinsicht kann der Fruchtkorb unter dem Baum als Illustration für einen von Josefs Träumen stehen, in dem er sich und seine Brüder sah, wie sie Früchte sammelten, wobei ihre bald runzlig wurden, seine aber frisch und saftig blieben – ein erstes Bild seiner Bevorzugung.

Die Farbe des Glasfensters ist ein reich nuancierter Goldton. Josef, so zeigt Chagall auch auf diese Weise, ist letztlich reicher als Juda mit all seinem Wein, Issachar mit seinen satten Weiden, Ascher mit seinen üppig tragenden Olivenhainen und Naftali, den Mose "gesättigt mit Gnade, gefüllt mit dem Segen des Herrn" nannte. Josefs Macht beruht auf der Verbindung innerer Kraft mit einem unerschütterlichen Glauben an Gott, der Bereitschaft zu vergeben und der Fähigkeit zu planen – einem Reichtum an sowohl geistiger als auch praktischer Weisheit.

❖

Gilboas Interpretation von Chagalls Fenster für Josef ist faszinierend. Karg in einzelnen Augenblicken aber vielfarbig an Nuancen der Entwicklung, mit einem Aufbau, der Symmetrie nur anzudeuten scheint, um sie sogleich in zahllosen kleinen Details sanft zu durchbrechen, ist dies das

Porträt einer komplexen Persönlichkeit, die reich an Möglichkeiten aber frugal in deren Verfolgung ist und deren Leben an unerwarteten Punkten Ausgleich schafft.

Das Stück steht durchgehend im 7/4-Takt; neben Josef stellt Gilboa nur noch dessen kleinen Bruder Benjamin mit einer Vokal-Miniatur dar, die keinerlei Taktwechsel aufweist. Von den fünf notierten Takten sind die mittleren drei je einfach zu spielen, während die Rahmentakte mehrfach wiederholt werden (Takt 1 viermal, Takt 5 dreimal). Der Mitteltakt enthält die zentrale Textbotschaft: "[Joseph] wächst wie an der Quelle ein [Baum]." Diese Worte werden von der Solistin im *unisono* mit Klavier und Glocken vorgetragen. Das Klavier spielt mit niedergehaltenem Pedal und verdoppelt so den Kumulationseffekt, der in den nachhallenden Glocken entsteht; gemeinsam umgeben sie die Textaussage mit einem mächtigen Echo. Diese Instrumentation, die nur noch von einem einzigen, leise klingenden Anschlag des Vibraphons vervollständigt wird, bestimmt die musikalische Charakterisierung Josefs, indem sie eine außergewöhnliche Verbindung von Einfachheit und Autorität zum Ausdruck bringt.

In den beiden Takten, die den mittleren flankieren, singt die Solistin die ergänzenden Anfangs- und Schlussworte des kurzen Satzes: "Joseph" und "Baum". Der Name des Gesegneten erklingt in ***f***, vor einem Hintergrund dichter ***f***-Akkorde in Klavier, Harfe und Celesta, die durch einzelne Töne des Vibraphons und der Glocken zusätzlich verstärkt werden und den ganzen Takt durchklingen. Das letzte Wort dagegen, "Baum", folgt auf eine dreischlägige Generalpause und tönt dann leise und ganz unbegleitet. Der Kontrast in diesen symmetrisch entsprechenden Takten könnte kaum deutlicher sein.

Die scheinbar betont vereitelte Spiegelung setzt sich in den Außentakten fort. Auch hier ist die grundsätzliche Entsprechung augenscheinlich: Es sind die einzigen Takte des Stückes, in denen die Ensemblesängerinnen partizipieren und in denen gesungene Silben und einzeln gespielte Instrumentaltöne eine komplementäre Kontur bilden, die der Komponist im Notentext durch vertikale Punkt-Linien verdeutlicht. Doch entdeckt man schnell, dass diese insbesondere für das Auge offensichtliche Entsprechung gleich wieder unterlaufen wird: in Takt 1 ergibt sich die komplementäre Melodielinie durch Einzelanschläge der Instrumente, denen sich die Sängerinnen für nur zwei *unisono*-Töne zugesellen; in Takt 5 dagegen sind die geschichteten Einsätze der 6 Gesangsstimmen, deren Wiederholung der Substantive, "Quel-/Quel-/ Quel-/-le/-le // Baum" wie vielfaches Nachsinnen über das Gehörte klingt, komplementär, während hier die Begleitung in Celesta und Vibraphon

unisono verläuft. Die Gegensatz-Analogie setzt sich in der Artikulation fort, die in Takt 1 *pizzicato* bzw. *staccato* ist, während sich in Takt 5 durch das lange Nachklingen jeder Note ein *legatissimo* ergibt. (In dieser Hinsicht bildet Takt 5 ein Echo von Takt 2, während Takt 1 auf Takt 4 voraus weist: ein kreuzweiser Spiegeleffekt, der dem geradlinigen überlagert wird.) In dieser also höchst komplexen Weise gelingt es Gilboa, die vielen Facetten von Jakobs Lieblingssohn auf kleinstem Raum musikalisch abzubilden.



McCabes Porträt von Josef sollte verglichen werden mit dem des Juda, Jakobs Bevorzugtem unter den Lea-Söhnen. Betrachtet man den Josef gewidmeten musikalischen Abschnitt im Vergleich mit dem viel längeren dieses älteren Bruders, so entdeckt man, dass beide die Rondo-Form verbindet. Doch während Judas Rondo eine voll entwickelte Verwirklichung des Formtyps mit etlichen Entwicklungspassagen und einer ausführlichen Coda ist, präsentiert sich Josefs Rondo als sehr schlicht, sozusagen auf das Wesentliche reduziert. Sowohl der Refrain als auch die dazwischenliegenden Strophen, deren Rändern häufig mit dem Kehrreim überlappen, erscheinen als Versprechungen, deren Erfüllung nur angedeutet wird. Während Judas Abschnitt mit *Allegro deciso* überschrieben ist, soll Josefs Musik *Moderato* klingen; beide Anweisungen gehen über das Musikalische hinaus und bezeichnen Eigenheiten der biblischen Charaktere.

Josefs Musik beginnt mit einer auffallenden Geste: Drei Trompeten nehmen einen *unisono*-Klang zum Ausgangspunkt für einen 3stimmigen Akkord. Dessen Töne, *fis–c–g*, werden zunächst von antiken Zimbeln unterstrichen, eine in dieser Komposition bisher selten gehörte Klangfarbe, und dann in Holzbläsern und Streichern aufgegriffen.

Der erste unabhängige Kontrast (bei einer Ausdehnung von nur einem Takt kann man kaum von einer 'Strophe' sprechen) präsentiert drei Flöten mit einer 3stimmigen Parallele des (leicht verkürzten) "Kraft-Motivs", das schon McCabes Naftali als leichtfüßige Variante der eher schwerfälligen Klangfarbenmelodie Rubens entwickelt hatte. Die drei Flöten enden zusammen mit dem derweil weiterklingenden 3stimmigen Akkord des Trompeten-Refrains. McCabe schrieb mir, dass dieser spezifische Klang von dem in Chagalls Fenster abgebildeten *Schofar* inspiriert sei (s. Bsp. 25).

Der zweite Refrain ist identisch mit dem ersten, doch setzt diesmal das Kontrastmaterial noch früher ein, schon bevor Holzbläser und Streicher zu den Trompeten hinzutreten. Die rudimentäre Strophe ist klanglich mit dem Refrain verwandt, insofern in ihr ebenfalls 3 Blechblasinstrumente einen

3stimmigen Akkord aufstellen: über dem zunächst von allen *unisono* gespielten, dann nur von der Tuba verlängerten Bass-*es* präsentieren zwei Hörner die melodische kleine Sept *a–g*; später wird diese 3-Ton-Geste zu einer bedeutungsträchtigen Figur entwickelt. Der dritte Kontrast wirkt gewichtiger sowohl aufgrund seiner größeren Länge als auch durch die Einführung eines ganz neuen Elements. Allerdings beginnt er noch früher als seine Vorgänger, zu den Trompeten, und klingt damit fast zur Gänze *gegen* den Refrain anstatt

Beispiel 25: McCabe, der Refrain und die kurze erste Strophe in "Josef"



im Anschluss an ihn. Nachdem Flöten und Klarinetten in wiederholten Quarten und Tritoni abwärts gestiegen sind, gesellen sich Hörner und Tuba mit ihrer kleinen 3-Ton-Geste hinzu, verstärkt durch die Bassposaune und verlängert durch die beiden verbleibenden Hörner, die die melodische kleine Sept imitieren.

Jetzt endlich folgt eine Strophe, die in diesem verkürzten Rondo genügend Substanz entwickelt, um eine musikalische Symbolik zu tragen. Die Violinen übernehmen die melodische kleine Sept und spinnen sie zu einer viertaktigen Phrase aus, die sich als Variante eines der zyklischen Motive erweist, die in Rubens Abschnitt eingeführt wurden: des Motivs, das den ältesten mit den beiden jüngsten Jakobssöhnen verbindet, deren Leben er verteidigte.

Beispiel 26: McCabe, Charakterstärke in Ruben und Josef



Auch in Rubens und später in Benjamins Musik erklingt dieses Motiv in den Geigen, während die Blechblasinstrumente, die in Josefs Abschnitt an die Herkunft aus der Ministrophe erinnern, das Bass-*es* zu einem akkordischen Hintergrund ausbauen.

An diesem Punkt lädt McCabe also seine Zuhörer ein zu erkennen, dass es sich bei seinem (und, so scheint er nahe zu legen, auch bei Chagalls) Josefsporträt nicht um den weisen Minister des Pharaos und den vergebungsbereiten reifen Bruder handelt, sondern um den jungen Mann, den seine älteren Brüder wegen seiner Überheblichkeit hassten und schließlich straften. Diese Interpretation wird im Folgenden bestätigt. Im nächsten Refrain des Rondos greifen die bisher begleitenden antiken Zimbeln den 'anarchischen' Rhythmus auf, in dem – wie schon in Rubens und Simeons Abschnitt – punktierte Notenwerten gegen einen geraden Takt revoltieren. In allen Fällen empfindet man beim Hören die drohende Gewalt, als wollte der Komponist z.B. den von Simeon angeführten Massenmord an den Männern von Sichem zum Vergleich heranziehen für den Mord, mit dem die Brüder ursprünglich vorhatten, Josef aus dem Weg zu räumen. Der Schluss des Josef-Abschnitts spielt mit dem Gegensatz zwischen dem Motiv der Charakterstärke und dem verstärkten 3tönigen Trompeten-und-Zimbel-Refrain.

Während das thematische Material den Blick auf den jungen, verletzbaren Josef richtet, kommt die Dimension seiner Zukunft als geistig und politisch einflussreicher Mann in den zwei Metallschlagwerken zum Tragen, die mit kurzen Einwürfen beginnen und allmählich immer mehr in den Vordergrund rücken. Das Glockenspiel, das schon in den Abschnitten des Priester-Ahnen Levi, des designierten Thora-Gelehrten Issachar und des zukünftigen Richters Dan eine Rolle spielte, bestätigt Josefs Bestimmung als eines von Gott erwählten weisen Mannes; die antiken Zimbeln stehen für die vielen anderen Glockenklänge dieser Komposition, die stets eingesetzt sind, um Gottgefälligkeit zu signalisieren – wie die Röhrenglocken in den Abschnitten für Levi und Dan und das japanische Windspiel in der Musik für

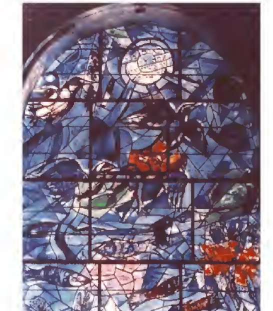
Naftali, der ohne eigenes Zutun von Gott bevorzugt wird. Glockenspiel und antike Zimbeln gemeinsam liefern somit das musikalische Äquivalent zur Goldfarbe des Hintergrunds, mit der Chagall sein Glasfensterbild des Josef umgibt.

Benjamin

Der zwölfte Sohn des Patriarchen Jakob, dessen Geburt die liebliche Rahel das Leben kostete, war seinem Vater fast ebenso teuer wie Josef und diesem der liebste seiner Brüder. Sein eigenes Temperament war wohl auch friedlich, weniger jedoch das seiner Nachfahren. Wie das Buch der Richter in Kapitel 19-21 erzählt, entwickelten sich die Männer des Stammes Benjamin zu begeisterten Kriegern. Aus ihrer Mitte erwuchs Saul, der erste König. Jakob verlieh seiner Einsicht in die gegensätzlichen Aspekte der Kraft seines Jüngsten Ausdruck, als er in seinem Segensspruch prophezeite:

> Benjamin ist ein reißender Wolf: Am Morgen frisst er die Beute, am Abend teilt er den Fang. (Gen 49:27)

ABBILDUNG 19: Marc Chagall, “Benjamin”



Zu dem Landstrich, der dem Stamme Benjamin zugeteilt wurde, gehörte die Stadt Jerusalem. Der Satz, mit dem Mose diesen Stamm ehrt, betont die besondere Beziehung dieser Sippe zur heiligen Stadt, die in den Hügeln ("zwischen den Schultern") Benjamins liegt:

> In Sicherheit wohne der Liebling des Herrn. Täglich wache über ihn der Höchste, und zwischen seinen Schultern wohne er. (Deut 33:12)

In Chagalls Bild beschützt Benjamin die Stadt Jerusalem, die in herrlichem Glanz links unten im Fenster abgebildet ist, in Gestalt eines Tieres. Allerdings ist dieses Tier, selbst wenn man alle Freiheiten der Erfindungskraft in Rechnung stellt, die Chagall auf Formen und Größenverhältnisse gern anwendet, sicher kein Wolf. Es ähnelt eher dem Löwen, der in anderen Bildern des Zyklus zu sehen ist. In seiner Farbgebung von Violett und Karmesin erinnert es an den jungen Löwen in Dans Fenster, in der Körperform kommt es einer Katze noch näher als Judas Löwe, der bezeichnenderweise ebenfalls die Stadt Jerusalem beschützt. Benjamins Tier steht über einer gefällten Beute. Leymarie sieht hier "blutunterlaufene Augen" und schließt daraus, dass Chagall einen im Grunde gewalttätigen Charakter zu porträtieren suchte. Amishai dagegen interpretiert die Gesichtszüge des Tieres als "verloren" und deutet dies als Reue darüber, ein Lamm – ein unschuldiges Opfer – getötet zu haben. In dieser Lesart erscheint Benjamin sehr nuanciert: entweder Beute reißend, jedoch der Reue fähig, oder aber grausam aus Ungestüm, bevor noch sein eigenes Urteil ihn hindern kann. In demselben Zusammenhang schlägt Amishai auch vor, Chagalls Darstellung der Szene könne womöglich symbolisch für die letztliche Zerstörung des Tempels in Jerusalem stehen.

Das Gegengewicht zur reich schimmernden Stadt bildet in der Horizontale ein blühender Baum rechts unten im Bild, in dem zwei Vögel sitzen. Auch in der Vertikale gibt es eine Gegenüberstellung: Die Singvögel und die Löwen der unteren Bildhälfte – beide gehören zu Chagalls Lieblingstieren –werden im Fensterbogen ergänzt durch zwei weitere emblematische Lebewesen, Adler und Esel.

Das hervorstechende Merkmal des Benjamin-Fensters schließlich ist eine Rosette in der Form einer Blume mit sieben Blütenblättern. Beiderseits des unteren Kreisbogens, der die Blume umgibt, liest man die beiden Hälften des Namens "Ben-jamin"; die winzigen Schriftzeichen am unteren Rand des Blütenkopfes zitieren einen Ausschnitt aus Jakobs Segensspruch. Die Worte, die Chagall hier kopiert, gehören jedoch nicht zu denen, die einem Betrachter besonders repräsentativ erscheinen würden für die Art, wie der Patriarch seinen Jüngsten charakterisiert. Was wir hier lesen, sind zwei eher unpersön-

liche Bruchstücke: "am Morgen" und "am Abend". Sie erinnern allerdings an die ähnlich fragmentarische Inschrift im Fenster für Ruben, wo Chagall die Ausdrücke "mein Erstgeborener" und "erste Frucht" hervorhebt. Gleichzeitig bildet der Kontrast von Morgen und Abend auch eine Brücke zur Darstellung von Tag und Nacht auf dem Planeten im Fensterbild für Simeon.

Diese Querbeziehungen zwischen dem 'letzten' Fenster im Zyklus und den in der Synagoge faktisch direkt neben ihm anschließenden Bildern vom Beginn der Stammesfolge werden durch die schon erwähnte, allen drei Glasfenstern gemeinsame Grundfarbe verstärkt. In dieser Ecke des Gotteshauses bilden drei Schattierungen von Blau – das Ultramarin- und Kobaltblau Benjamins, das Himmelblau Rubens und das Mitternachtsblau Simeons – eine besondere Konzentration, die sonst nirgends im Zyklus angestrebt scheint. Unsere Augen werden dadurch wie gebannt von Benjamin zu Ruben und Simeon weitergeführt.



Auch McCabe sieht Benjamin vielfach mit den älteren Brüdern verbunden. Die auffälligste Beziehung in seiner Musik ist allerdings die mit zweien, die ebenfalls körperlich stark sind und Auseinandersetzungen suchen: Juda und Gad, die in McCabes Werk je eine musikalische 4-Brüder-Gruppe beschließen. Benjamins Musik liefert den dritten *Allegro*-Satz. Das Adjektiv, das der Tempoangabe folgt, verrät auch hier viel über den Charakter des porträtierten Jakobssohnes. Ebenso wie Juda in einem *Allegro deciso* als ein entschlossener Mann mit großer Autorität gekennzeichnet und Gad in einem *Allegro feroce* als wild und grausam bloßgestellt wird, bezeichnet der Zusatz *strepitoso* [das Wort bedeutet "tosend, brausend"] Benjamin als jemanden, der nicht so sehr aus Hass oder Habgier kämpft als vielmehr aus Freude am Kampfeslärm. Die Schlaginstrumente, die McCabe für die drei Brüder gewählt hat, bestätigen diese Unterscheidung: Judas Abschnitt wird durch die Kombination von Klavier und Pauke bestimmt, eine Klangfarbe, die den Eindruck von Kraft, aber nicht von Grausamkeit vermittelt. In Gads Abschnitt dagegen bilden Peitschenschläge einen hervorstechenden Bestandteil des führenden Motivs. Die Hauptfigur in Benjamins Musik schließlich ist von den Schlägen der Militärtrommel begleitet, eines Instruments, das mit der Zurschaustellung soldatischer Kraft und Bereitschaft assoziiert ist, nicht aber Bosheit oder Feindseligkeit voraussetzt.

Ebenso wie Judas Abschnitt beginnt auch der Benjamins mit einer schnellen Tonwiederholung in den tiefen Instrumenten. In beiden Fällen klingt dies hektisch, vermittelt aber auch den Eindruck stark vorwärts

strebender Kraft. Der Puls des Jüngeren ist fast doppelt so schnell, aber bei weitem nicht so laut wie der des Älteren. Zwei weitere Motive im Abschnitt für Benjamin stammen direkt aus Judas Musik. Da sie nirgends sonst im Werk Verwendung finden, bestätigen auch sie die enge Beziehung, die der Komponist zwischen diesen beiden Brüdern empfindet. Zudem präsentieren die Instrumente, die für die beiden anderen kraftstrotzenden Brüder charakteristisch sind – Violoncello und Kontrabass, Klavier, Tuba und Fagotte – im Zentrum von Benjamins *Allegro* ein zweistimmig kontrapunktisches Spiel (Bsp. 27). Synkopen in *ff marcato* erinnern an die Demonstrationen der Macht bei Juda und Gad, die Kontur aber erweist sich als eine Ableitung aus dem ersten zyklischen Motiv, das in der Musik für Ruben als Symbol der Rücksichtslosigkeit eingeführt und von Simeon prominent abgewandelt

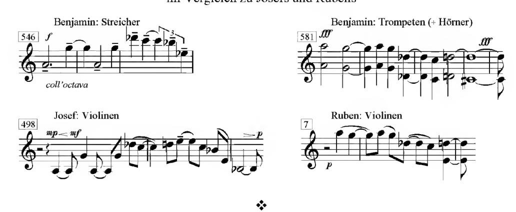
BEISPIEL 27: McCabe, Benjamins Rücksichtslosigkeit, im Vergleich zu Rubens, Simeons und Gads



wurde. Auch in dieser Komponente erweist sich der Jüngste sowohl mit den zwei Stärksten als auch mit den zwei Ältesten verbunden. Indem McCabe Benjamin, den "reißenden Wolf", hier mit ganz ähnlichen musikalischen Ausdrucksmitteln (Tempo, Artikulation und Lautstärke) darstellt wie Ruben, das "brodelnde Wasser", erinnert er uns daran, dass in diesen beiden Brüdern die Rebellion und die Kampfeslust aus Gedankenlosigkeit und mangelnder Urteilskraft resultiert, nicht aber, wie bei Simeon und Gad, aus Lust an der brutalen Tat.

Doch sieht McCabe den Charakter Benjamins letztlich noch differenzierter. Als Gegengewicht für die offene Zurschaustellung unbändiger Kraft zitiert er auch das Symbol für den anderen, wichtigeren Aspekt der "Stärke": In den Streichern erklingt in lang gehaltenen Notenwerten ein untransponiertes Zitat des Motivs der "Charakterstärke", wie es in Rubens Musik eingeführt wurde. In einer ganz ähnlichen Form war die melodische Linie wenige Minuten zuvor in Josefs Musik erneut erklungen; später in Benjamins Abschnitt wird sie ganz zur ursprünglichen Kontur zurückkehren.

Beispiel 28: McCabe, Benjamins Charakterstärke, im Vergleich zu Josefs und Rubens



❖

McCabe sieht in dem Jüngsten der Brüder vor allem das, was Jakob über ihn aussagte, und scheint dabei sowohl Moses Spruch als auch Chagalls blühende Rosette und glänzende Stadt außer Acht zu lassen. Ein Grund für diese Deutung mag darin zu suchen sein, dass er eine zyklische Komposition im Sinn hatte, die trotz ihrer temporär-linearen Form der Anordnung in Chagalls Bilderkreis Rechnung tragen sollte, wie es u.a. auch die in Bsp. 27 gezeigte Transposition des Hauptmotivs zur Dominante unterstreicht. Für eine aleatorische Abfolge stellt sich diese Frage natürlich nicht, und vielleicht

liegt es unter anderem daran, dass Gilboa eine andere Verbindung unter den Brüdern – und damit auch einen anderen Charakter in Benjamin und seinem Stamm – hervorhebt. In seinem Zyklus unterscheidet sich die Miniatur für den Jüngsten in einer Hinsicht deutlich von den anderen, nämlich dadurch, dass die Ensemblesängerinnen sprechen. Rhythmisiertes Sprechen kommt nur noch einmal in Gilboas Zyklus vor, und zwar in "Levi", wo es die Bedeutung feierlicher Rezitation hat. Damit aber rückt der israelische Komponist den Stamm Benjamin in die Nähe des Stammes, aus dem Israel Priester erstehen werden; er porträtiert weniger den Charakter des Jakobssohnes selbst als vielmehr die Aufgabe, die Gott seinem Stamm überträgt, indem er laut Moses als "Geliebter des Herrn" Jerusalem zwischen seinen Schultern bergen soll.

Benjamins Miniatur besteht aus vier Komponenten; alle gründen auf einem einzigen Motiv, das mit dem Wechsel zwischen A-Dur und a-moll spielt:

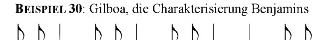
Beispiel 29: Gilboa, Benjamins Motiv



Die ersten drei Komponenten sind etwa gleich lang und unkompliziert. Zunächst wird das Motiv vom 1. Sopran der Ensemblesängerinnen im *unisono* mit der Celesta vorgestellt, in vokalisierter Form und in einer im Kreis laufenden Weise, die den Schlusston *f* erst nach drei Wiederholungen des Taktes erreicht. Drei weitere Ensemblesängerinnen sowie Blockflöten, Klavier, Harfe und Harmonium liefern während der ersten beiden Takte einen einfachen homophonen Hintergrund; im dritten Takt verstummen die Instrumente und statt ihrer setzt die Solistin mit der in Bsp. 29 gezeigten texttragenden Variante ein. Das zweite Segment der Miniatur besteht aus vier identischen Takten, in denen das Ensemble das abgespaltene Ende des Motivs wiederholt. Das dritte Segment klingt farblich komplementär zum zweiten: Hier schweigt das Ensemble, stattdessen hören wir die Solistin sowie alle vorher genannten Instrumente. Das Motiv erklingt diesmal auch in der Stimme der Solistin, allerdings ohne Text; zudem wird es wieder stets vor Erreichen des Schlusstones zur Wiederholung hin abgebogen. Das vierte Segment schließlich ist das faszinierendste. In den bisher wohl geordneten, fast meditativ anmutenden Kontext hinein erklingt ganz unvorbereitet eine

polymetrische Komponente. Während die Instrumente acht weitere Wiederholungen ihres zuletzt gehörten Taktes spielen und die Solistin statt des erwarteten hohen *f* einen achtfachen Triller auf *c* singt, dessen Nebennote ständig zwischen der Dur- und der Mollsekunde wechselt, sprechen die Ensemblesängerinnen dreimal einen Satz, der metrisch nicht mit den Instrumenten koordiniert, aber in sich deutlich rhythmisiert ist:

BEISPIEL 30: Gilboa, die Charakterisierung Benjamins



Der Ge-lieb - te des Herrn soll stets si - cher woh-nen

Dieses gleichzeitige Erklingen einer ACHTfachen Wiederholung eines Taktes in notiertem DREIvierteltakt mit einer DREIfachen Wiederholung eines faktischen ACHTvierteltakes wird auf einer dritten Ebene von metrisch ganz freien ‘Wellen’ des Glasgeläutes untermalt.

Dieser Takt zeigt eine Art Komplexität, die aus der Freude am scheinbaren Chaos resultiert und sich nicht dem Streben nach tieferer Bedeutung verdankt. Damit entspricht sie in der Haltung sehr gut Benjamins Neigung, eine naive Freude an kriegerischem Lärm und Getümmel zu finden, wobei der Text zugleich die Zuneigung Gottes für diesen starken aber verspielten Stammesahnen zum Ausdruck bringt.

McCabes und Gilboas Deutungen der Chagall-Fenster

Ebenso wie die Bildinhalte selbst beschwören auch die Rundbögen, in die Chagalls mythisch-prophetische Glasbilder in der Synagoge des medizinischen Zentrums der Hadassah-Universität eingefasst erscheinen, die Kraft und monumentale Größe romanischer Kunstwerke. Viele Kunst- und Geisteshistoriker vertreten die Ansicht, die romanische Epoche sei von Visionären beherrscht und gestaltet worden. Als Chagall die Bilderwelt dieses Heiligtums schuf, scheint er seine Inspirationen aus denselben Quellen wie jene mittelalterlichen Künstler bezogen zu haben. Während viele der abgebildeten Gegenstände und Tiere typisch sind für seine ganz eigene ikonografische Sprache, hat das Verbot menschlicher Figuren vieles, was sonst vielleicht nur sekundäre Bedeutung hätte, in einer Weise in den Vordergrund gerückt und mit einer symbolischen Aussagekraft ausgestattet, die ans Mythische grenzt.

Die beiden Komponisten, die sich durch Chagalls Jerusalemer Glasfenster zu musikalischen Interpretationen haben inspirieren lassen, gehen bei der Umsetzung ihrer geistigen und ästhetischen Eindrücke sehr verschieden vor. Jacob Gilboa scheint die Porträts des Zyklus als ganzheitliche Aussage zu betrachten. Viele Aspekte seines Kompositionsprozesses spiegeln das Medium, in dem Chagall hier arbeitet. Wie der Bildkünstler kleine Segmente gefärbten Glases zu einem Bild zusammensetzt, das dann große Flächen aus Fragmenten identischer oder kaum unterschiedlicher Färbung enthält, so entwirft auch der Komponist kleinste Musikscherben, die in stets unterschiedlichen Farben glitzern und durch vielfache Wiederholung zu größeren Farbflächen anwachsen. Gilboas Entscheidung, die Reihenfolge seiner Miniaturen dem Dirigenten der jeweiligen Aufführung zu überlassen, zeigt, dass es ihm nicht um Fragen der Sequenz oder der zitierenden Rückbeziehung zu tun ist. Stattdessen konzentriert er sich auf die jeweils einzelne Miniatur, die ihren Platz innerhalb des Ganzen wie ein Glassteinchen den seinen in immer neuen Mustern eines Kaleidoskops variiert. Nicht zuletzt dadurch ebnet er stets neuen, weder planbaren noch rational beschreibbaren Gesamtaussagen den Weg.

Seine 12 Vokalsätze, von denen 6 hier ausführlich beschrieben wurden, legen die Vermutung nahe, dass er Chagalls Glasfenster als eine Anregung auffasst, die Aussagen neu zu überdenken, die in den biblischen Segenssprüchen enthalten sind. So schafft er eine Musik, die, wie er es in seinem Vorwort nennt, eine "symbolische Übertragung" bietet. Wenn seine Kompositions*weise* also von der bildnerischen *Technik* mehr als vom Bildinhalt angeregt scheint, so bezieht sich seine mit Hilfe dieser Technik musikalisch vermittelte *Aussage* vor allem aus den hinter Chagalls Bildern stehenden Worten.

John McCabe dagegen geht ganz und gar inhaltlich vor. Einen musikalischen Hinweis auf das Medium der Bilder habe ich nicht entdecken können, aber auch die Texte verbleiben nicht in ihrer sprachlichen Form. Vielmehr überträgt McCabe sowohl die Bilder als auch die ihnen zugrundeliegenden Worte in Musik ohne Text. Dabei spürt er sowohl in der geistigen Übersetzung als auch in der kompositorischen Anlage den Einzelheiten und besonderen Merkmalen der zwölf Porträts nach. In Abschnitten, in denen er Chagalls Darstellungsweise und Symbolspiel als Ausgangspunkt nimmt, aber auch dort, wo er im Gegenteil bewusst von der Interpretation des Künstlers abweicht, um seine eigenen Assoziationen zur Sprache zu bringen, gelingt es ihm, die Empfindsamkeit des Publikums für die Aussage der bildnerischen und musikalischen Reflexion zu schärfen.

Besonders sein sehr bedachtsamer Umgang mit zyklischen Motiven ist beispielhaft dafür, wie ein Musik schaffender Künstler, der einen zunächst bildnerisch dargestellten Inhalt klanglich reflektiert, die Aufmerksamkeit seiner Hörer auf überraschende Nuancen lenken kann. Mit Hilfe subtiler Schattierungen und Mutationen des thematischen Materials verweist er zum Beispiel auf Komplexitäten in der psychischen Veranlagung der dargestellten Personen sowie auf versteckte Beziehungen und Gemeinsamkeiten der inneren Einstellung, denen wir sonst kaum nachgesonnen hätten. Auf diese Weise öffnet er als Komponist die Sinne und das Verständnis seiner Hörer für den Bedeutungsreichtum sowohl der biblischen Worte als auch der bildnerischen Aussage Chagalls.

Indem die beiden Komponisten eine ganz unterschiedliche Gewichtung von direkter Referenz und meditativer Distanz zu den Glasbildern wählen, schaffen sie Werke, deren Interpretationsgehalt über das visuelle Inspirationsobjekt hinausgeht und den weiteren kulturell-mythologischen Hintergrund auslotet. Die Komponisten verwickeln Chagalls Deutungen quasi in einen 'Dialog' über grundsätzliche und marginale Aussagen im biblischen Text, regen eine neue Schicht der Kontemplation des Gehalts an und laden auf diese Weise ihr Publikum – und das Chagalls – zu einer intensiven Auseinandersetzung mit bisher vielleicht nie bemerkten Aspekten des religionsgeschichtlichen Themas ein.

Gnadenrufe aus dem Totentanz: Sinnfindung in der Vergänglichkeit

Am 12. Mai 1938 kam der französische Dichter Paul Claudel nach Basel, um der Premiere des dramatischen Oratoriums *Jeanne d'Arc au bûcher* [Johanna auf dem Scheiterhaufen] beizuwohnen, für die er das Libretto und der Schweizer Komponist Arthur Honegger die Musik geschrieben hatte. Einen Teil seiner freien Zeit verbrachte Claudel in Basels Museen. Dort sah er die Bruchstücke der alten Fresken des *Baseler Totentanzes* sowie die Holzschnitt-Serie, die Hans Holbein nach den zu seinen Lebzeiten noch nicht zerstörten Freilichtbildern gefertigt hatte. Zutiefst berührt sowohl vom Thema als auch von der Art der Darstellung schickte er Honegger schon wenige Tage später einen Vorschlag für ein Oratorium, zu dem ihn die Holzschnitte Holbeins inspiriert hatten.

Die Idee für das vielschichtige Werk und der Text, auf dessen Basis der Komponist schließlich seine Musik schrieb, stammen hier also von einem Dritten. Während man also davon ausgehen kann, dass Claudel die Form des geplanten Werkes wesentlich beeinflusste, ist die Frage, in welchem Ausmaß auch Details der musikalischen Verwirklichung oder gar die musikalisch vermittelte Aussage auf ihn zurückgehen, nicht so einfach zu beantworten. Handelt es sich bei Claudels erfindungsreicher Collage aus Bibeltexten oder -paraphrasen und eigenen Zusätzen um eine von Honeggers Musik gänzlich unabhängige poetische Umsetzung der Bildserie? Und reagierte Honegger vielleicht in erster Linie auf die Worte – statt auf die Bilder selbst?

Bei genauer Untersuchung merkt man, dass vielmehr das Umgekehrte zutrifft: Claudel schrieb einen Text, der in allen Details auf eine musikalische Verwirklichung hin angelegt war, ja sogar den Samen zu einzelnen Details der musikalischen Umsetzung schon in sich trug. Der Dichter hatte z. T. sehr genaue Vorstellungen für die klangliche Umsetzung, die er entweder direkt in seine Manuskripte aufnahm oder dem Komponisten beim ersten Vorlesen mündlich unterbreitete. Um nur ein Beispiel zu nennen, von dem Honegger später seinem Verleger Salabert erzählte: Claudel begann seine Lesung des ersten Textentwurfes zu *La danse des morts* mit der Erklärung: "Das Werk beginnt mit einem monumentalen Donnern; nicht einem einfachen Theater-

Donnerschlag, sondern einem musikalisch erzeugten Donnergrollen, das lange anhält, dessen Klang poltert und dröhnt, kommt und geht, hin und zurück springt, wie man es in großen Frühlingsgewittern hört." Von einem musikunabhängigen Dichtwerk kann also nicht die Rede sein; die Worte entstanden von vornherein als Grundlage für eine musikalische Komposition. Honegger hatte schon bei der Entstehung des Johanna-Oratoriums betont, dass er Claudel als seinen "co-compositeur" betrachte. Auch in *La danse des morts* ist der musikalische Einfluss des Dichters deutlich spürbar – insbesondere immer dann, wenn es um Programmatisches geht.

Im Folgenden soll untersucht werden, welche Botschaft die Holzschnittserie, die Claudel und Honegger inspirierte, vorgeblich und tatsächlich zum Ausdruck bringt, in welcher Weise die hinzugezogene literarische Quelle – die Bibel – dazu beiträgt, den Entwurf des dichterischen Mittlers zu formen, und welche Deutungen von Bild *und* Text Honeggers Musik in den Vordergrund rücken.

Zur Geschichte des Totentanzes

Darstellungen, in denen Menschen verschiedenen Alters und Standes ihrem Schicksal in Form eines Skeletts begegnen, haben ihren Ursprung im Frankreich des 14. Jahrhunderts. Die angebliche *raison d'être* dieser Bildwerke war der Versuch, dem moralischen Verfall entgegenzuwirken, der in Folge der großen Pest um sich gegriffen hatte und sich insbesondere in einer Geringschätzung des Einzellebens niederschlug. Die Pest, der innerhalb einiger schrecklicher Monate des Jahres 1348 schätzungsweise ein Drittel der Bevölkerung Europas zum Opfer fiel und die in späteren Ausbrüchen viele weitere Menschen tötete, löste nicht zuletzt eine oft makabre Beschäftigung mit der menschlichen Sterblichkeit aus, die alle Lebenserfahrungen durchdrang. Die plötzlich vielerorts abgebildeten, grinsenden, anzüglich lockenden oder übermütig hüpfenden Skelette, die die Lebenden zum Tanz bitten, waren gleichzeitig Angstventil und Mahnung, dass jenseits des Grabes eine Abrechnung wartet. Soweit die Darstellungen künstlerischen Anspruch erhoben, mögen sie zudem den Schrecken vor dem überall lauernden Tod durch die formale Überhöhung und thematische Behandlung ästhetisiert haben. So konnten Betrachter vielleicht einen gewissen Trost darin finden, dass der Gevatter Tod so offensichtlich Spaß an Spiel, Tanz und Festlichkeit zu haben schien, auch wenn sie hofften, nicht allzu bald in seiner Choreografie mitwirken zu müssen.

Die Gattung des bildlichen Totentanzes besteht aus zwei Strängen. Im einen ist es der Tod als allegorische Person, der einen Lebenden auffordert, mit ihm zu tanzen; im anderen sieht man Tote, die sich in irrer Lustigkeit gebärden – Knochenmänner oder Leichname, d.h. entweder reine Skelette, die oft ihre Totenschädel abnehmen und wieder aufsetzen, oder jüngst Verstorbene mit noch kadaverartig verbindendem Gewebe. Kunsthistoriker weisen darauf hin, dass die Toten der zweiten Variante häufig ganz normale, 'lebendig' aussehende Hände und Füße zeigen und auch der Rest des Körpers den Eindruck macht, als trügen lebende Menschen eine Art Skelett-Kostüm. Tatsächlich vermutet man, dass es in der Totengräbergilde üblich war, derartige Pantomimen aufzuführen. Dabei imitierten die Darsteller den geheimnisvollen Tanz, den, wie es die Märchen vieler Länder erzählen, die Toten auf den Friedhöfen vollführen, wenn sie um Mitternacht aus ihren Gräbern steigen.

Im frühen 15. Jahrhundert entstanden einige monumentale Totentanz-Bildzyklen vor allem an Friedhofsmauern und in den Eingangshallen von Kirchen und Klöstern. Besonders berühmt war der um 1440 entstandene Baseler Totentanz, dessen fast lebensgroße Figuren eine 60 Meter lange Friedhofsmauer schmückten. Die Fresken, die Holbein und, vermittelt durch ihn, auch Claudel und Honegger inspirierten, gehören allerdings keiner der beiden genannten Traditionen an, sondern repräsentieren einen dritten Ansatz. Jede Szene zeigt hier einen lebenden Menschen, den sein individueller Tod charmant, humorvoll oder auch unerbittlich zum Mitkommen auffordert: eine in vieler Hinsicht faszinierende Variante.

Auf das Wort "Tanz" sollte kurz eingegangen werden. Der allegorische Tod, der seine Klienten zum Abstieg in sein Reich bittet, umfasst sie oft zu einem paarweisen Schreiten, wie es in Hoftänzen der Renaissance üblich war. Die übermütigen Gespenster dagegen treiben zwar allerlei Schabernack, machen jedoch die Musik – oder den Höllenlärm – lieber selbst, als dass sie sich im Takt dazu bewegten. Dennoch ist die Vorstellung vom "Tanz" gerechtfertigt. Die Abfertigung von Menschen verschiedenster Herkunft, die im Angesicht des Todes alle gleich sind, wurde als eine Art 'Rundtanz des Lebens' interpretiert. Zudem spielt der Titel mit dem sprichwörtlichen Ausdruck der "Aufforderung zum Tanz", die der Tod eines Tages aussprechen werde. Diese Metapher bedurfte zu ihrem Verständnis keiner Darstellung eigentlichen Tanzens. Historiker weisen darauf hin, dass im Frankreich des späten 14. und frühen 15. Jahrhundert der Totentanz so bekannt war, dass eine Bemerkung, jemand "tanze den Totentanz", als umgangssprachliche Nachricht von dessen bevorstehendem Ableben verstanden wurde.

Weder in Frankreich noch in Deutschland, der Schweiz, Italien und Spanien, wohin sich das Genre bald ausbreitete, bildete die Wandmalerei das einzige Medium. Es gab Malerei auf Holz, Stein oder Leinwand, Glasfenster, Skulpturen, Stickereien, Wandteppiche, Stiche, Radierungen und Holzschnitte sowie Gedichte, Prosawerke und Dramen. Auch kam die Produktion dieser Darstellungen mit dem Zurückweichen der Pest nicht völlig zum Stillstand. Noch lange nach deren Höhepunkt frischten Goethes Ballade vom *Todtentanz* und Walter Scotts "The Dance of Death" die Faszination auf, die von den makabren Mitternachtslustbarkeiten ausging, und im 19. Jahrhundert schufen Komponisten wie Liszt und Saint-Saëns musikalische Versionen. Unter den Künstlern, die sich im 20. Jahrhundert dem Thema gewidmet haben, sind Ernst Barlach, Otto Dix, HAP Grieshaber, Alfred Hrdlicka, Horst Janssen und Edvard Munch im Bereich der bildenden Kunst, Charles Baudelaire, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Anatole France, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke und August Strindberg im Bereich der Literatur, sowie Ingmar Bergmann, dessen Totentanzszene in dem Film "Das siebte Siegel" aus dem Jahr 1956 den Kern der realen mittelalterlichen Tanzaufführungen genau getroffen haben dürfte. In ihrer Deutung des alten Themas unterscheiden sich diese modernen Varianten allerdings erheblich. Um nur zwei Beispiele zu nennen: Während Strindberg in seinen zwei gleichnamigen Dramen den Totentanz in der modernen Ehehölle inkarniert zu sehen glaubt, reflektiert der fromme Dichter Anatole France über die mittelalterlichen Darstellungen selbst und verleiht seiner festen Überzeugung Ausdruck, die Menschen haben diese heiligen und erhebenden Bilder ohne Angst betrachtet, in dem Wissen, dass am Ende der Tod selbst sterben und sie ewig leben würden.

Poetische und dramatisierte Formen des Totentanzes existierten bereits zur Zeit der allerersten bildlichen Darstellungen, möglicherweise sogar früher; sie haben Claudels Text zweifellos beeinflusst und sollen deshalb hier kurz erwähnt werden. In Frankreich kennt man ein um 1300 entstandenes kurzes lateinisches Gedicht, das nach seinem Refrain als *Vado mori* betitelt wird. Im Anschluss an einen Prolog über die Unausweichlichkeit des Todes besteht der Hauptteil aus Distichen, die von verschiedenen Personen gesprochen und jeweils von den Worten "vado mori" [ich werde sterben] eingerahmt werden. Wie im bildnerischen Totentanz treten Menschen aller Stände auf, in absteigender gesellschaftlicher Ordnung vom Prinzen zum Bettler, einschließlich etlicher Repräsentanten des kirchlichen Lebens. Der Tod selbst allerdings bleibt hier stumm; die flehenden Worte der Verdammten erhalten keinerlei Antwort.

Neben dieser poetischen Form sind Dramatisierungen belegt, so ein 1393 in der Kirche von Caudebec in der Normandie aufgeführtes Schauspiel, ein Spiel der Bürger von Brügge unter freiem Himmel (1449), ein 1453 im Anschluss an die Messe in der Kirche von St. Jean l'Évangéliste in Besançon gesehener szenischer Totentanz, das 1462 veranstaltete *Corpus Christi*-Spiel von Aix-en-Provence sowie verschiedene Varianten des *Jedermann* in deutscher, holländischer, französischer und englischer Sprache, in denen der Tod als ein Richter auftritt, der die oberflächliche Lebensweise der von ihm ausgewählten Personen verurteilt.

Eine wieder andere Kategorie des Totentanzes entwickelte sich als Bestandteil von Predigten. Nicht nur mochte ein Priester plötzlich einen Totenschädel unter seiner Soutane hervorziehen, um seinen Argumenten und Ermahnungen mehr Nachdruck zu verleihen. Mittelalterliche Quellen berichten auch davon, dass ein Buße predigender Mönch seine erschütterten Hörer in eine Art Drama verwickelte, indem er Mitglieder verschiedener Stände bei ihrem Namen aufrief, sie einzeln zu einer Stelle führte, die wie eine Totenbahre, ein Sarg oder ein offenes Grab aussah, und jedem so die Unausweichlichkeit des Sterbens fast körperlich erfahrbar machte. Der spontane Dialog, der entstand, wenn die so Erschreckten ihr Schicksal beklagten und ihre Sünden bereuten, verstärkte noch den dramatischen Effekt.

Schließlich sollen in diesem Kontext noch die Requisiten erwähnt werden, die im Umfeld des Totentanzgenres als Erinnerung an die Sterblichkeit alles Irdischen in bildliche Darstellungen Eingang fanden. Ein solches *Memento mori* konnte die Form eines Totenschädels, Knochens oder sogar vollständigen Skeletts haben oder aber auch als Sanduhr an die verrinnende Zeit erinnern. (Dalís berühmte geschmolzene Uhren haben einen vergleichbaren Symbolwert.) Integriert in ein Stillleben oder die heimelige Szene in einer Bürgerstube dienten diese Mahner zugleich als heidnischer Abwehrzauber gegen den Tod und als ein Ausdrucksmittel für die (extern drohende oder internalisierte) Moralinstanz.

Die Baseler Fresken

Keine bildliche Darstellung des Totentanzes wurde so berühmt wie der Freskenzyklus in Basel. Er wurde in Bern und Luzern, im Elsass, in Italien und in Österreich nachgeahmt und auch in der Literatur und den anderen Künsten vielfach thematisiert (vgl. in der Musik Frank Martins Ballettmusik *Ein Totentanz in Basel*). Für längere Zeit beherbergte die alte Humanisten-

stadt sogar zwei dieser Zyklen. Der etwas frühere, so genannte *Kleinbaseler Totentanz* schmückte eine Wand im Kloster der Augustinerinnen im Vorort Klingenthal. Die Bürger von Basel hatten erstmals 1480, als die Nonnen von ihren geistigen Herren, den Dominikanern, zum Verlassen ihres Hauses gezwungen wurden, Gelegenheit, diese Wandmalereien zu sehen. Das zweite Werk, als *Großbaseler Totentanz* bekannt, entstand als Kopie des ersten in Bild und Text auf der Friedhofsmauer der Dominikaner selbst. In beiden Fällen gilt kein einzelner Künstler als Schöpfer der Bilder, und insbesondere der spätere Zyklus kann am besten als ein jahrhundertelang im Entstehen befindliches Gemeinschaftswerk beschrieben werden. Viele der Szenen in Großbasel wurden wiederholt "restauriert" und durchliefen zahlreiche Änderungen sogar der Details. Darin spiegeln sich die Wandlungen des Stils, der ästhetischen Haltung und der gesellschaftlichen Empfindsamkeit. Doch das eigentliche Kunstwerk litt an der so entstandenen Uneinheitlichkeit.

Dem *Kleinbaseler Totentanz* erging es in anderer Weise nicht besser. Nachdem die Nonnen ausgezogen waren, diente ihr Kloster als Kornspeicher, dann als Salzlager. Rücksichtslos wurden zur Belüftung Fenster durch die bemalten Wände gebrochen, und nur etwa die Hälfte der Fresken überlebte überhaupt bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, als das ehemalige Kloster schließlich abgerissen wurde. Die großbaseler Kopie dagegen galt als ein von den Bürgern geschätztes Wahrzeichen der Stadt. Als die Stadtväter dennoch beschlossen, es müsse den Erfordernissen des modernen Verkehrs geopfert werden, war der Protest so groß, dass die Arbeiten heimlich bei Nacht vorgenommen werden mussten. Entsetzte Anwohner sammelten Fragmente des brutal zerschlagenen Kunstwerkes und bewahrten sie liebevoll in ihren Häusern auf. Heute sind diese Fragmente in der Barfüßerkirche, in der das Historische Museum untergebracht ist, zu sehen.

Den besten Eindruck davon, wie der *Baseler Totentanz* in den verschiedenen Stadien seiner fortlaufenden Metamorphose ausgesehen haben mag, erhält man heute durch die Kupferstich- und Holzschnittkopien. Die folgende Beschreibung der Fresken, die als Hintergrund für die Diskussion der in interessanter Weise abweichenden holbeinschen Holzschnittserie dienen soll, gründet auf einem 1868 von Felix Schneider in Basel publizierten Nachdruck der erstmals 1621 veröffentlichten Stiche von Johann Jacob und Matthäus Merian. Die Ausgabe besteht aus 42 Abbildungen, jeweils mit einem Gedicht begleitet. Abgesehen von den beiden ersten und der letzten handelt es sich dabei um Szenen, die in den Titeln stets mit "Der Tod und ..." eingefangen werden. Unter den Menschen, die der Tod zum "Tanz" auffordert, sind zu je einem Viertel vornehme Herrschaften (Kaiser, Kaiserin, König, Königin,

Herzog, Herzogin, Graf, Ritter, Edelmann und Edelfrau), Vertreter der Berufsstände (Advokat, Richter, Henker, Arzt, Stadtrat, Kaufmann, Bote, Maler, Koch und Bauer), durch ihre Religion Bestimmte (Papst, Kardinal, Bischof, Abt, Äbtissin, Domherr, Eremit, Jude, Heide und Heidin) und anders Gekennzeichnete (junger Mann, Mädchen, Minnesänger, Narr, Wucherer, Hausierer, Krüppel, Blinder sowie des Malers Frau und Kind). Diese Szenen werden eingerahmt von den Gegenspielern "Tod" (Nr. 2) und "Leben" (Nr. 42).

Den Szenen und ihrem Rahmen geht eine Art bildnerischer Ouvertüre voran: die Darstellung einer Predigt, die auch die eventuell noch Zweifelnden unter den Betrachtern belehren dürfte, zu welchem Zweck ihnen diese Gleichstellung aller scheinbar Ungleichen im Angesicht des Todes vor Augen geführt wird. Die Gemeinde des Predigers besteht aus allerlei recht unbehaglich aussehenden Menschen. Während die Darstellung also nahelegt, dass es die Sterblichkeit ist, die die abgebildeten Hörer beunruhigt, bezieht sich das begleitende Gedicht allerdings auf das Schicksal derer, die bereits "im Staube schlafen", und auf das ihnen drohende Jüngste Gericht.

Die Stiche erlauben eine wichtige Beobachtung: Während in anderen Totentanzzyklen nur die zum Tanz aufgeforderten Personen wechseln, trifft dasselbe hier auch auf die Einladenden zu. Der *Baseler Totentanz* kannte demnach keinen allegorischen, unabhängig von der Situation immer gleichen Hauptdarsteller, der als "der Tod" oder "la mort" immer dasselbe Geschlecht hat; vielmehr begegnen den Lebenden verschiedene Leichname, die ihnen häufig in einigen (körperlichen oder moralischen) Zügen ähneln. Wir sehen lang fließendes Haar in "Der Tod zur Kaiserin", eine sich aus dem offenen Leib windende Schlange in "Der Tod zum Kardinal," Hängebrüste in "Der Tod zur Königin," eine Narrenkappe und ein Hemd mit spitz zulaufenden Ärmeln in "Der Tod zum Narren" etc. Auch sind diese Leichname in ihrer Verwesung noch wenig fortgeschritten: Sie haben noch rudimentäre Muskeln und eine intakte Haut. Schließlich drücken die toten Gegenbilder ihre Einladung erstaunlich oft durch Musik aus: Der Herzogin nähert sich ein Laute spielender Leichnam, das Skelett, das den Arzt am Arm packt, bläst die Flöte, den Minnesänger lockt Violenklang und die Heidin ein Leichnam mit Dudelsack.

Wie es für die Totentanztradition typisch ist, folgt die Anordnung der gesellschaftlichen Hierarchie in absteigender Richtung. Interessanterweise erscheinen weltliche und kirchliche Würdenträger vor dem Tod nicht nur durch ihre bunte Reihenfolge gleich, sondern auch durch ihre sehr gemischte moralische Vorbildlichkeit. Weder fallen die Diener und Dienerinnen des

Glaubens durch Heiligkeit auf, noch sind die Laster den Weltlichen vorbehalten. Dem Papst werden seine Ablässe ebenso vorgeworfen wie dem Kaiser seine verspätete Reue; der König erscheint als eine neutrale Verkörperung von Macht, dem Kardinal wird poetisch seine Ehrsamkeit bestätigt. Eine Haltung, die den bevorstehenden Tod gelassen akzeptiert, ist unter den Laien genauso häufig wie unter den Klerikern. Dabei muss der Betrachter die Reaktionen nicht allein aus den bildlichen Darstellungen schließen, denn jede Abbildung wird von einem zweiteiligen, aus 4 + 4 kurzen Zeilen bestehenden Gedicht begleitet. In der ersten Hälfte spricht der Vertreter des Totenreiches, in der zweiten die zum baldigen Sterben bestimmte Person.

Schaut man nach Kenntnis des gesamten Zyklus auf den Anfang zurück, so versteht man, dass die zweite Abbildung, "Der Tod", eine Vorausschau auf die verschiedenen individuell auftretenden Toten ist, die letzte aber, "Adam und Eva: Spiegel der ganzen Welt", eine Art Retrospektive auf alle Menschen, die hier ihrem Tod begegnen mussten. Die Urahnen und Stellvertreter der Menschheit erscheinen außerordentlich wohlgenährt und muskulös, als betontes Gegenbild zu den beiden skelettartigen Leichnamen, die den Reigen mit ihrem Musizieren einleiten. Diese halten kleine Flöten vor ihren Mund, einer schlägt zudem die Trommel. Das Häuschen, vor dem sie stehen, ist dargestellt als eine Mischung aus Hundehütte und bethlehemitischem Stall. Der vordere Giebel zeigt eine skizzierte Szene mit Anbetenden, größtenteils auf den Knien, die einen schwebenden Engel umringen. Aus dem Inneren der Hütte sieht man eine Meute zum Teil grinsender Leichname nach draußen auf die beiden Musiker blicken. Ein einzelner Knochen und ein Totenschädel, die neben der Hütte auf dem Erdboden liegen, dienen als Bestätigung, dass es sich bei diesen ansonsten sehr unternehmungslustig wirkenden Wesen tatsächlich um Tote handelt.

So oder sehr ähnlich haben also die originalen Fresken des *Baseler Totentanzes* ausgesehen, die Holbein kannte und von denen Claudel und Honegger nur noch Fragmente sehen konnten.

Hans Holbeins Holzschnittserie

Obwohl er also nicht, wie manchmal behauptet wird, der Urheber des *Baseler Totentanzes* war, ist Hans Holbein der Jüngere (1497-1543) zweifellos der größte Meister dieses Genres. Die Holzschnittserie war das letzte Werk, das er in Basel vollendete, wo er seine frühen Berufsjahre verbracht hatte. Er zog dann nach London um, fand dort einen neuen thematischen

Schwerpunkt und wurde als Porträtist am Hofe Henry VIII. berühmt. Der frühere Inhalt holte ihn allerdings ein, als er selbst an der Pest starb.

Holbein schuf seinen *Totentanz* (vollständiger Titel: *Simulachres et Historiées Faces de la Mort*) im Jahre 1526, musste jedoch mit der Buchveröffentlichung bis 1538 warten. Im Vorwort der Originalausgabe erklärt Prior Jean de Vauzèle die beiden Hauptbegriffe des Titels: Es handelt sich um konkrete, körperlich suggestive Bilder (*simulachres*) der eigentlich abstrakten, körperlosen Idee vom Tod; die Begegnungen, die in den Szenen facettenhaft abgebildet sind (*historiées faces*), sollten als lediglich beispielhaft angesehen werden für die unzähligen Arten, in denen der Tod ins menschliche Leben treten kann.

Jede der Szenen ist begleitet von einem oder zwei lateinischen Bibelzitaten, die auf der Buchseite oberhalb des Bildes erscheinen und vom Künstler selbst zur Zeit des Entwurfs ausgesucht wurden, sowie einem später hinzugefügten französischen Vierzeiler. Eindrucksvoller noch als diese Epigramme sind die verschiedenen Aufsätze in französischer Prosa, die die bildliche Erzählung umrahmen. Zwei sind den Szenen vorangestellt: der schon erwähnte, einführende Brief eines Priors an eine Äbtissin, der die religiöse Notwendigkeit des Nachdenkens über den Tod betont und Kunstwerke begrüßt, die solches Nachdenken fördern, sowie eine Predigt über das Leben nach dem Tode und die rechte Sorge für die Seele im Leben. Im Anschluss an die bildlichen Szenen folgen acht Meditationen, die sich dem Tod in Form verschiedener Metaphern nähern: als Stolperstein, als gehörntes Tier, als bewaffneter Sergeant, als Erntender, als Blitzschlag, als geradeaus führendes Tor, als Durchlass auf schwierigem Weg, als dunkle Höhle oder Grube. Den dritten und letzten Teil der Prosatexte bilden drei Abschnitte mit weiteren Einsichten zum Thema: "Verschiedene Tode guter und böser Menschen des Alten Testaments", "Bedenkenswerte Aussagen und Sprüche heidnischer Philosophen und Redner, dass der Mensch den Tod nicht fürchten solle" und "Über die Notwendigkeit des Todes, der nichts dauern lässt."

Die Titel der holbeinschen Holzschnitte legen eine etwa symmetrische Gliederung nahe. Es gibt:

- zwei Vignetten zum Leben vor dem Eintritt des Todes
  - eine Szene, die den Auftritt des Todes erklärt
    - eine Darstellung des Todes mit seinem ersten Opfer
    - ein generisches Porträt der Toten ("Gebein aller Menschen")
    - 34 Szenen des Genres "Der Tod und seine Klienten"
  - eine Szene zu dem Moment, da der Todes wieder abtritt
- eine Vignette, die die Würde des Todes dokumentiert

Die allerersten Bilder zeigen das Eintreten des Todes in die Welt, wie es im Buch Genesis erzählt wird. Diese Szenen von der Schöpfung der Welt und der Versuchung durch die Schlange lassen sich zwar als durchaus wichtig im Zusammenhang mit der Aufgabe des Todes rechtfertigen, sind aber in einem Zyklus dieser Gattung äußerst ungewöhnlich. Der Verweis auf die von Gott geschaffene Welt, die erst durch den Sündenfall des Menschen überhaupt für den Tod zugänglich wurde, fehlte in den satirischen Darstellungen. Er unterstreicht einen Blickwinkel, den fromme Christen in Kommentaren zu einem Seuchentod, der die Gerechten und Ungerechten gleichermaßen traf, allzu oft vermissten: die Behauptung, der Tod sei das Ergebnis menschlichen Fehltritts und deshalb im Grunde von den Opfern selbst verursacht. Gleichermaßen ungewöhnlich ist der Schluss des Zyklus mit dem Bild "Das Wappenschild des Todes". Diese Darstellung scheint darauf abzuzielen, die Würde dessen zu bestätigen, den die Menschheit sonst verflucht, schmäht oder karikiert. Indem Holbein dem allegorischen Tod eine eigene Vignette widmet, lässt er ihm nicht nur das letzte Wort, sondern betont auch, dass der Tod nicht etwa nachträglich abgeschafft wird in dem Augenblick, da Menschen das ewige Leben erlangen, sondern dass er vielmehr eine der Schlüsselfiguren in dem Drama ist, das den Menschen überhaupt erst erlaubt, jenes Stadium zu erreichen.

Viele Betrachter ignorieren die Rahmenvignetten. Sie sind auch tatsächlich weniger eindrucksvoll, da ihnen die satirische Komponente fehlt, die die Gattung so attraktiv macht. Doch liefern die religiös mahnenden Bilder den wesentlichen Hinweis auf das, was Holbeins *Totentanz* von anderen Exemplaren des Genres unterscheidet. Claudel fühlte sich offensichtlich von eben dieser Facette angesprochen.

Der Mittelteil mit seinen 36 Szenen schließlich enthält den eigentlichen Totentanz. Die Folge entpuppt sich als bunte Mischung aus 3 Zwölfergruppen. Die erste Gruppe besteht aus sechs Paaren der weltlichen Hierarchie: Kaiser–Kaiserin, König–Königin, Herzog–Herzogin, Graf–Gräfin, Edelmann–Edelfrau, und der Ritter–der Reiche. Die zweite Gruppe umfasst Menschen, die eine himmlische Berufung vorgeben oder erfahren haben, aber dennoch oft menschlichen Schwächen unterliegen. Angeführt werden sie bezeichnenderweise von dem, der vermeintlich die Wahl hatte, ein Leben ohne Sünde und Tod zu leben: von Adam. Den Schluss der geistigen Hierarchie, die mit Papst, Kardinal, Bischof, Abt, Äbtissin, Domherr, Pfarrherr, Prediger, Mönch und Nonne alle Ränge durchläuft, bildet ein Wesen, das – parallel zu Adam – noch ganz Potential ist: das Kind. Die dritte Zwölfergruppe schließlich ist der Menge der weltlichen Betrachter am nächsten. Sie

beginnt mit einer Vignette, die mit "Gebein aller Menschen" überschrieben ist und eine Versammlung vieler Toter zeigt, die vermutlich einmal sehr individuell waren, nun aber nicht mehr zu unterscheiden sind – auch hier der moralische Anspruch. Danach durchläuft sie die Reihen der Berufstätigen bis hin zu den einfachen Menschen: Richter, Fürsprecher, Ratsherr, Arzt, Astrologe, Kaufmann, Schiffer, Ackermann, Krämer, altes Weib und alter Mann.

Holbeins Tod ist nicht die multiple Persönlichkeit der Fresken, die jedem Lebenden einen individuellen Leichnam zuordneten, sondern ein einziges Individuum, die Manifestation einer abstrakten, wenn auch personifizierten Idee. Obwohl er – und für den deutsch denkenden Holbein ist *der Tod* eindeutig *er* – stets als dasselbe Skelett auftritt, übernimmt er doch psychologisch unterschiedene Rollen. In einigen Szenen erscheint er als grimmiger Mörder, in anderen als mitleidiger Helfer; oft sieht man ihn die noch Lebenden als mitfühlender Freund zu ihrem letzten Schritt geleiten.

Gilles Corrozet, der Dichter der französischen Verse, die zusammen mit den Holzschnitten abgedruckt wurden, geht in dieser Hinsicht einen Schritt über Holbein hinaus: Er behandelt den Tod überhaupt nicht als Person, sondern ausschließlich als eine Idee. Die Verse, die früheren Stichen nach den Baseler Fresken unterlegt waren, suggerierten stets die direkte Rede und waren voll derb-volkstümlichen Humors. Im Gegensatz dazu kommentiert Corrozet nur und erscheint in seinem aus Bibelversen paraphrasierten Strophen eher moralisierend. Er geht also nicht eigentlich auf Holbein ein, dessen Tod sehr anthropomorph und wie zu allerlei Scherzen aufgelegt wirkt.

Noch ein Detail verdient Beachtung: Holbein bereichert die zentrale Szenenfolge durch kleine Motive. Zwei davon scheinen Honegger besonders begeistert zu haben. Die Menschen, die der Tod nacheinander zu sich bittet, wären gewarnt gewesen, hätten sie nur auf die Sanduhren geachtet, die in 24 der 36 Vignetten halb versteckt zu sehen sind. Zudem bedient sich der Tod mehrfach der Musik. Schon in der "Vertreibung aus dem Paradies" zupft er das Instrument der Sünde, eine Art Gitarre; in anderen Szenen lockt oder droht er musikalisch (vgl. dazu Abb. 27-34 auf der folgenden Doppelseite). Vor dem alten Mann und dem alten Weib sieht man ihn ein Hackbrett bzw. Bauch-Xylophon spielen, Instrumente, deren Klang man lautmalerisch als dem Klacken alter Knochen nachempfunden deuten kann. In der Szene mit der Edelfrau schlägt der Tod wie ein Hofpage mit voller Emphase eine kleine Trommel. Der Herzogin, die er in ihrem Bett vorfindet, spielt er auf einer Art Geige oder Fidel vor, als wolle er ihre melancholische Stimmung vor der letzten Reise noch ein wenig aufhellen. Als er die Nonne holen kommt, sehen wir den Tod als Verführer mit einer Laute, die er allerdings nicht selbst

ABBILDUNG 20-23: Hans Holbein, *Totentanz*

Der alte Mann (Nr. 33)



Das alte Weib (Nr. 25)



Die Edelfrau (Nr. 35)



Die Herzogin (Nr. 36)



ABBILDUNG 24-27: Hans Holbein, *Totentanz*

Die Nonne (Nr. 24)



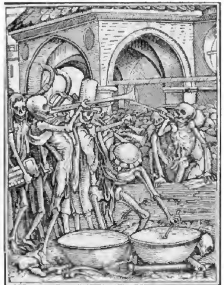
Der Prediger (Nr. 22)



Der Krämer (Nr. 37)



Gebein aller Menschen (Nr. 5)



spielt, sondern einem elegant gekleideten Mann übergeben hat, der – sollte man meinen – in der Kammer einer Braut Christi fehl am Platze ist und sie mit seinem Minnesänger-Instrument denn auch anscheinend dem Tod in die Arme treibt. Dem Prediger hilft der Tod, eine Glocke zu läuten, während der Krämer, von einem Skelett lebhaft am Ärmel gepackt, ein riesiges Blasinstrument (eine Tromba marina) hört. Schließlich ist da noch die Meute der Toten, die in "Gebein aller Menschen" Soldaten zu imitieren scheint, die sich voller Übermut einem Musikmachen mit größtmöglicher Lautstärke hingeben. Unter ihren Instrumenten erkennt man vielerlei Schlagwerk sowie volkstümliche Blechblasinstrumente.

Die spirituelle Dimension in Claudel/Honeggers *Danse des morts*

Unter dem Eindruck des holbeinschen Totentanzes schrieb Claudel an Honegger: "Was mich frappierte, war weniger die düstere und angeblich makabre Art der Eingriffe des mageren Kameraden in das Leben seiner sukzessiven Kunden, als vielmehr die fröhliche, mitreißende und musikalische Stimmung ... Was für ein Kontrast zwischen diesem gelenkigen Harlekin und der schwerfälligen Kreatur, der er als Ritter dient!"

Claudels Text ist eine Collage vor allem aus Versen der Bücher Ezechiel und Hiob. Der Gesamtplan basiert auf drei Varianten des *Memento mori*:

> Souviens-toi, homme, que tu es poussière
> Denk daran, Mensch, dass du nur Staub bist
> Souviens-toi, homme, que tu es esprit
> Denk daran, Mensch, dass du vom Geist bist
> Souviens-toi, homme, que tu es pierre
> Denk daran, Mensch, dass du ein Fels bist

(Hier und im Folgenden zitiere ich aus der deutschen Textfassung von Hans Reinhart, die nicht immer streng wörtlich ist, sondern sich in der Silbenverteilung der Musik anpasst.)

Der erste und dritte der Motto-Sätze stammen aus der Bibel, der zweite dagegen aus Claudels eigener Feder. Doch wie Claudels private Kommentare erhellen, interpretierte er auch die übernommenen Bibelverse in ganz eigener Weise. In einem Brief an einen Freund schrieb er: "Denk daran, Mensch, dass du nur Staub bist – ein Staub, den mein Atem in die vier Himmelsrichtungen geblasen hat, den er aber ebenso wieder zusammenzufügen vermag." Nun bezieht sich sowohl der entsprechende Vers aus Genesis 3:19 "Denn Staub bist du, zum Staub musst du zurück" als auch die verwandte Stelle in

Hiob 19:9 auf den Kreislauf von Staub zu menschlichem Körper und zurück zu verwesender Materie. Claudels Ausführung dagegen spielt offenbar auf eine andere Abfolge an: die vom lebenden Menschen zu vertrockneten Knochen und zurück – so Gott will – zu wiederbelebten Skeletten, denen ein letzter (oder neuer?) Tanz erlaubt ist.

Die Erklärung, Gottes Atem sei fähig, den Staub wieder zusammenzufügen, zu dem die Menschen nach ihrem Tod geworden sind, scheint mir ausschlaggebend für das Verständnis von Claudels faszinierender Collage im Eröffnungsdialog. Hier berichtet der Sprecher in den Worten des Propheten Ezechiel von den Ereignissen, die in der modernen Einheitsübersetzung der Bibel unter der Überschrift "Die Vision von der Auferweckung Israels" zusammengefasst sind. Die Worte des Propheten werden unterbrochen vom Chor, der Verse aus verschiedensten Büchern der Bibel singt, vor allem aus Genesis sowie aus "Hiobs Klage" und "Hiobs Hoffnung und Vertrauen". Claudel verbindet die beiden Texte in einer Weise, die nahelegt, Hiob habe gehofft, Gott mit menschlichen Sinnen und insofern "im Fleische" schauen zu dürfen. Ohne Bezug auf die holbeinschen Bilder einerseits und Claudels Bemerkungen andererseits könnte diese Collage im übertragenen Sinne verstanden werden: als ginge es um eine Auferstehung – und zwar im Körper, wenn auch zum ewigen Leben hin und insofern entrückt allen irdischen Begierden (und nicht zuletzt auch allen Tanz- und Lärmgelüsten). In ähnlichem Sinne fügt Claudel dem aus Choralvertonungen von Schütz, Händel, Telemann, Johann Michael Bach, und anderen Komponisten berühmten Satz eine neue zweite Zeile hinzu, so dass es nun heißt:

> Ich glaub, dass mein Erlöser lebt
> und dass ich aufs neu werd erstehen in lebendigem Leib.
> Geschehen wird es, dass in meinem Fleisch den Retter ich erschau.

(Im Gegensatz dazu heißt es in Hiob 19:25-26: "Doch ich, ich weiß: mein Erlöser lebt, als letzter erhebt er sich über dem Staub. Ohne meine Haut, die so zerfetzte, und ohne mein Fleisch werde ich Gott schauen.)

Wenn der Sprecher einwirft, "So spricht Gott, der Herr, zu diesen Gebeinen: Siehe, ich bringe Lebensodem in euch, damit ihr wieder lebendig werdet" (Ez 37:5), so erwartet das Publikum tanzende Skelette und interpretiert insofern die neue "Lebendigkeit" viel profaner, als es der Prophet wohl gemeint hat – und genau dies ist ganz offensichtlich Claudels Absicht.

In Bezug auf den dritten Motto-Satz verraten Claudels Kommentare sogar noch deutlicher, wie er die biblischen Verse in Hinblick auf Holbeins Kunstwerk umdeutet. "Denk daran, Mensch, dass du ein Fels bist. Und auf

diesem Fels erbau ich meine Kirche" zitiert er zunächst aus dem Neuen Testament, um dann fortzufahren: "Dieser Kerl ganz allein, der da eine Kirche ist! Und das Schluchzen der Verzweiflung wird ein Ausruf der Verwunderung." Der zitierte Satz ist eine Collage, in der der Beginn des *memento mori* mit Jesu Prophezeiung in Matthäus kombiniert ist, nach der die Zukunft des Christentums in der Kirche liegen wird, die durch den Jünger Simon Petrus gegründet werden soll. Der "Kerl", den Claudel erwähnt, ist natürlich Petrus/ Pierre = der Felsen. Allerdings ist das Oratoriumspublikum durch die erzählte Geschichte gar nicht darauf vorbereitet, die dramatischen Ereignisse im Tal der trockenen Gebeine mit Christus und seinen Zeitgenossen in Verbindung zu bringen. Die Zeit des "Totentanzes" ist abwechselnd die des 14.-20. Jahrhunderts, während der die Menschen mit Hilfe künstlerischer Darstellungen versuchen, mit tödlichen Epidemien fertig zu werden, und die der alttestamentlichen Propheten, deren Worte immer wieder zitiert und paraphrasiert werden. Petrus der Fels tritt in dieses Szenario also recht unvermutet ein.

Oder vielleicht doch nicht? Der dritte Motto-Satz folgt auf einen Oratoriumsabschnitt mit der Überschrift "Hoffnung im Kreuz". Darin deutet sich bereits ein Zusammenhang an zwischen einer Auferstehung der trockenen Gebeine zu einem Tanz wiederbelebter Skelette – einer Geschichte aus Volkssagen, die der Dichter hier geschickt mit Bibelversen durchzieht, so dass sich die Grenzen verwischen – und der christlich erhofften Auferstehung am Ende der Zeit. Der Abschnitt beginnt mit einer freien Paraphrase verschiedener Zeilen aus den Evangelien, die die Wunden des Gekreuzigten erwähnen, durchwoben mit Versen aus den Psalmen oder dem Buch Jesaja, die den Frommen in Bezug auf die Öffnung der Himmelstore, die Liebe Gottes und das unendliche väterliche Mitleid beruhigen. Doch kaum hat der Hörer den unerwarteten Übergang von alttestamentlichen Visionen und Klagen zu neutestamentlichen Hoffnungsbotschaften akzeptiert, da gibt Claudel plötzlich dem Wort "Kreuz" eine zweite Bedeutung. Indem er zwei Verse des Ezechiel-Kapitels, auf dem die Haupterzählung des Oratoriums beruht, umformuliert, bringt er den Betrachter vom Kreuz auf Golgatha noch einmal zurück zum Volk Israel, das eines Tages auferstehen soll, zunächst aber aus seinen zwei zerstrittenen Hälften, "Juda" im Süden und dem unter Josefs Nachkommen vereinten "Israel" im Norden, wieder eins werden muss. Im Text von Claudel/Reinhart klingt das so:

> Nimm von der Hürd ein Holz und schreibe darauf: Judas! Und alsdann nimm zur Hand noch eins und schreibe darauf: Ephraim! sie vereinen sich zum Kreuz, und ich heft mich daran: denn ich kam nicht in die Welt, zu lösen, zu trennen, was da ist. Ich erfülle!

Dies ist eine geschickte Umdeutung auf Christus hin. Im alttestamentlichen Wortlaut heißt es dagegen:

> Du, Menschsohn, nimm dir ein Holz, und schreib darauf: Juda und die mit ihm verbündeten Israeliten. Dann nimm dir ein anderes Holz, und schreib darauf: Josef (Holz Efraims) und das ganze mit ihm verbündete Haus Israel. Dann füge beide zu einem einzigen Holz zusammen, so dass sie eins werden in deiner Hand. (Ez 37:16-17).

Honegger, der während seines ganzen, fast ausschließlich in Paris verbrachten Lebens ein Schweizer Protestant blieb, erwies sich als idealer Komponist für den Text des frommen, aber sehr eigenständig denkenden Katholiken Claudel. Wie ein Freund über Honegger sagte, ist dessen Musik in ihrem Wesen stets religiös, nicht in erster Linie wegen der Wahl des Textes oder Themas, sondern in der affektiven Qualität der musikalischen Sprache selbst. Auch seine Biografie scheint dies zu bestätigen: *La danse des morts* war das letzte eigene Werk, dessen Aufführung er vor seinem verfrühten Tod erlebte.

Der Dialog mit Gott (I und V)

Ebenso begeistert von der Aufgabe wie Claudel, begann Honegger schon im Juli 1938 zu komponieren; im November war die Partitur fertig. Sein Gönner, der Dirigent und Musikmäzen Paul Sacher, versprach eine Aufführung im darauffolgenden Frühjahr. Tatsächlich fand die Uraufführung – als Oratorium und in der französischsprachigen Urfassung – dann erst am 2. März 1940 in Basel statt; drei Monate später, am 2. Juni 1940, erfolgte im Stadttheater Zürich die szenische Erstaufführung mit deutschem Libretto, ebenfalls unter der Leitung von Paul Sacher.

La danse des morts gliedert sich in 7 Sätze; dem Eröffnungssatz geht ein unbetiteltes Vorspiel voraus. Der 1. Satz ist mit dem 5. durch einen fortlaufenden Bibeltext (Ez 37:1-14) verbunden. In diesen Versen beschreibt der Prophet seine Vision vom Tal der vertrockneten Gebeine Israels, die der Herr aufruft, wieder aufzustehen. Claudels Gegenüberstellung der Vision mit anderen Bibelstellen und Honeggers musikalische Deutung dieser Collage erweisen sich als entscheidend für das Verständnis des ganzen Musikwerkes sowie seines Bezugs zu Holbeins Holzschnitten. Ich möchte daher diese beiden Abschnitte im Detail beschreiben.

Die ersten 19 Takte sind zugleich Ouvertüre und Hauptthema. Da die erste Satzbezeichnung, "I. Dialog", erst über dem Beginn des vom Sprecher rezitierten Bibeltextes in Takt 20 steht, der zudem nach einer Generalpause als Neubeginn wirkt, liegt es zunächst nahe, die vorangehende Instrumentalmusik als eine Art Orchestervorspiel aufzufassen. Allerdings kehrt das in diesen Takten aufgestellte Material am Ende des ersten Satzes wieder und wird zudem im Verlauf des Werkes noch mehrmals aufgegriffen. Das spricht wiederum dafür, die Passage als integralen Bestandteil des Eröffnungssatzes zu begreifen. Unter dieser Voraussetzung stellt sich der Bau des I. Satzes inhaltlich so dar: Donner – erster Dialog – Chor-Reflexion – Prozession – Wiederkehr des Donners – Wiederaufnahme der Prozession.

Die Komposition beginnt nach den Vorstellungen Claudels mit einem ausgedehnten Donnergrollen. Honegger, hier ganz Realist, lässt dem Getöse einen (musikalischen) Blitzschlag vorausgehen, von dem in der Vorgabe des Dichters nicht die Rede war. Einem aufwärts zuckenden *unisono* im höchsten Register folgen 18 Takte lauter aber verwischter Klänge in allen tiefen Instrumenten. Angesichts des Themas werden die meisten Hörer dieses Grollen kaum als die Ausdruck eines naturalistischen Gewitters interpretieren, sondern gleich an den Donner denken, mit dem der Gott des Alten Testaments seinen Wunsch kundtat, in direkten Kontakt mit den Menschen zu treten. Ein solcher Donner braucht natürlich, genau genommen, keinen Auslöser in Form eines Blitzes. Musikalisch allerdings ist der Gegensatz sehr effektvoll.

BEISPIEL 31: Honegger, *La danse des morts*, Gottes Stimme aus dem Donner

1
ff
Flöten
Oboen
Klarinetten
Klavier
Violinen
Pauke
Posaunen
Violoncelli
Fagotte
Hörner
Violoncelli
Bässe
Fagotte
Klavier
Orgel
(+ Oktave)
Bässe
Posaunen +
gr. Trommel

Blitz und Donner zusammen nutzen das ganze, um Blechbläser, Orgel und Schlagzeug verstärkte Kammerorchester. Der Eindruck des Donners ist überwältigend, zumal die nur minimalen melodischen Bewegungen durch die Überlagerung von bis zu fünf kaum unterschiedenen Figuren ominös verschleiert werden (vgl. z.B. im 1. Takt des Donners das gehaltene *b* im Orgelpedal, die Achtel-Tonwiederholung auf demselben *b* in Posaune und großer Trommel, die Sechzehntel-Tonwiederholung mit anschließendem Tremolo in der einen Hälfte der Kontrabässe, den aufsteigenden Ganztonschritt *b–c* im Orgelpedal und die ansteigende Chromatik *b–h–c* in Fagotten, Klavier und der zweiten Hälfte der Kontrabässe.) Die in Takt 9 einsetzende Entwicklung spielt sich vor allem im Bereich der Intensität ab: Während die Konturen in allen Instrumenten ähnlich bleiben, nehmen die motivische Dichte und die Lautstärke sechs Takte hindurch allmählich zu, bevor sie im Verlauf der verbleibenden fünf Takte wieder abnehmen.

Nun erst beginnt der "Dialog" zwischen dem Propheten als Sprachrohr Gottes und dem Chor als Vertreter der Menschheit. Nach dem Verklingen des Donners und der erwähnten Generalpause beginnt der Sprecher, im Wortlaut der Verse aus dem Buch Ezechiel die Vision von den verstreuten Gebeinen zu beschreiben. Er rezitiert zunächst ganz ohne musikalische Begleitung, später über langgehaltenen Tönen, die in wechselnden Kombinationen von Klavier, Pauke, Tam-tam und tiefen Streichern erklingen. Auch der Chor singt hier in verschiedenen homophonen Texturen, aber stets *a cappella*. Indem er Fragmente aus den Büchern Genesis und Hiob einwirft, ergibt sich folgende Collage:

Sprecher: Die Hand des Herrn kam über mich, und der Herr führte mich im Geiste hinaus und ließ mich nieder inmitten der Ebene, und diese war voller Gebeine.
Chor: Denk daran, Mensch, dass du nur Staub bist, und dass du wieder zurück zum Staub kehrst.
Sprecher: Er führte mich an ihnen vorüber im Umkreis, und siehe, es lagen ihrer sehr viele über die Ebene hin, und sie waren ganz dürr.
Chor: Gott sprach: dass die Wasser unter dem Himmel sich sammeln am selben Ort, und dass Dürre erscheine! Und so geschah es auch.
Sprecher: Da sprach er zu mir: Menschensohn, können wohl diese Gebeine wieder lebendig werden?
Chor: Meine Antwort war: O Herr, mein Gott, du weißt es wohl.
Sprecher: Nun sprach er zu mir: Weissage über diese Gebeine und sprich zu ihnen: ihr dürren Gebeine, höret das Wort des Herrn!

Dieses erste Segment mit seiner Interpolation von Versen, die aus ganz verschiedenem Zusammenhang stammen, erzeugt eine erstaunliche Aussage: Während der Prophet in seiner Vision von einem historisch spezifischen Volk spricht, dessen Geschick er beweint und mit seinen Mahnungen zum Besseren zu wenden hofft, scheinen die Fragmente aus der Schöpfungsgeschichte, die der Chor einwirft, die Gebeine nicht als Überreste eines bereits eingetretenen Todes aufzufassen, sondern als Zustand der Menschen, bevor Gott ihnen seinen Atem einhaucht. Der Sprecher, den wir bisher als Verkörperung des Propheten gehört haben, wird so unvermittelt zum Mund Gottes, der die Schöpfung ins Leben ruft. Honegger setzt diese Worte wie außerhalb jeder Zeitdimension: in Takte, die an der umgebenden metrischen Ordnung nicht teilhaben, sondern über lange gehaltenen, leeren Oktaven frei schweben. Diese musikalische 'Unbegrenztheit' verstärkt den Eindruck einer übermenschlichen Anwesenheit und vermittelt sich sogar Hörern, denen die Herkunft der Texte nicht bewusst wird.

Claudels Idee, den "Totentanz" mit dem Zustand der Welt am Schöpfungstage in Verbindung zu bringen, ist sicher inspiriert davon, wie Holbein seine Szenen "vom Tod und seinen Klienten" einrahmt. In der Holzschnittserie ebenso wie im Buch Genesis wird das unschuldige Leben im Paradies kontrastiert mit dem Sündenfall und dem anschließenden Eintritt des Todes ins menschliche Leben. Holbein mag, wie gesagt, mit dieser Gegenüberstellung beabsichtigt haben, Betrachter, die von der Angst vor einem überall lauernden Tod gepeinigt werden, sanft daran zu erinnern, dass der Feind des Lebens durch ein Fehlverhalten des Urahnen in die Welt gekommen ist. Claudel spinnt diesen Aspekt fort und lässt die Menschen, die Ezechiels Vision und Prophezeiung hören, Gottes Willen so interpretieren, als beabsichtige er, sie in einem erneuten Schöpfungsakt wieder zu erschaffen und ihnen so einen neuen Anfang zu ermöglichen.

Das anschließende Chor-Zitat aus Hiob setzt sich als 4- bis 7-stimmiger Choral von allem bisher Gehörten ab. Der Satz erinnert an den vieler Bach-Choräle, und die Harmonisierung unterscheidet sich so deutlich von Honeggers üblicher Tonsprache, dass man den Eindruck gewinnt, ein Zitat zu hören (Bsp. 32).

Dieser Choral ist nach dem Donner das erste musikalische Motiv, das im Verlauf des Oratoriums wiederholt eine Rolle spielt. Gleichzeitig ist der Choral Teil des Dialogs zwischen dem als Gottes Sprachrohr fungierenden Sprecher und der Menschheit; der Sprecher schaltet sich nach jeder zweiten Verszeile ein.



Beispiel 32: Der Choral in Honeggers *Danse des morts*





Dieser Austausch ist ebenfalls hintergründig, wenn auch aus einem anderen Grunde als zuvor. Der viel geprüfte und gepeinigte Prophet Hiob beschließt seine Klage darüber, dass Gott ihn ohne eigenes Verschulden straft, mit einer Beteuerung seines Glaubens an Gottes Rechtschaffenheit, die er als wesentliches Attribut der grundsätzlichen Güte Gottes begreift. Hiobs Worte drücken seine Überzeugung aus, dass ihm eines Tages vor Gott Gerechtigkeit widerfahren, seine moralische und geistige Kraft wiederhergestellt werden wird. In einer Replik, die biblisch aus einem ganz anderen Zusammenhang stammt, aber seltsam passend erscheint, spricht die Stimme Ezechiels von der körperlichen Wiederherstellung der Gebeine in der Wüste zu dem Zweck, dass sie ihren Herrn kennen mögen:

Chor: Ich glaub, dass mein Erlöser lebt und dass ich aufs neu werd erstehen in lebendigem Leib.

Sprecher: So spricht Gott der Herr zu diesen Gebeinen: siehe, ich bringe Lebensodem in euch, damit ihr wieder lebendig werdet!

Chor: Geschehen wird es, dass in meinem Fleisch den Retter ich erschau.

Sprecher: Ich schaffe Sehnen an euch und lasse Fleisch an euch wachsen; ich überziehe euch mit Haut und lege Odem in euch, dass ihr wieder lebendig werdet, und ihr werdet erkennen, dass ich der Herr bin.

In der folgenden, nachdenklichen Passage macht sich der Chor vorübergehend vom Sprecher unabhängig und bildet über rudimentärer Begleitung

eine imitatorische Struktur, die so klingt, als werde ein Gedanke hin und her geworfen und dabei von allen Seiten betrachtet. Auf 2 Takte vierstimmiger Fugato-Einsätze folgen 2 Takte in strengem 2-stimmigen Kanon der Frauen- gegen die Männerstimmen, bevor die ersten 2 Takte transponiert wiederkehren. Der Text verbindet eine freie Paraphrase auf Ez 37:3 mit Anklängen an Psalm 102:11: "Denkst du, Herr, werden diese Knochen leben? / Vater, ich verwelkte, fahl, gleich den Gräsern, o mein Gott! / Oh mein Herr! Werden diese Knochen leben?" In der kontrastierenden Mittelphrase führt Honegger einen Klang ein, der später symbolisch für die Prozession und den Tanz der "wieder zusammengefügten Gebeine" wird: ein hölzern klingendes, sich stattlich gebärdendes "links–rechts, links–rechts", das hier in abwechselnden *pizzicati* der Violoncelli und Bässe ertönt.

Der eigentliche Dialog wird fortgesetzt, indem der Sprecher sich daran erinnert, was passierte, als die Prophezeiung tatsächlich wahr wurde, die Knochen wieder zu Skeletten zusammengesetzt waren und zu laufen begannen. Während der Sprecher zuzusehen vorgibt, wie aus den verstreuten Gebeinen atmende Menschen werden, schlägt die Stimme, die (so müssen wir als Hörer annehmen) aus diesen wieder Erweckten selbst spricht, eine andere Deutung für diesen Prozess vor. In den Worten des gequälten Hiob scheinen die neu-alten Menschen zu meinen, dass ihnen nach allerlei unverdientem Elend nun endlich Gerechtigkeit widerfährt. Indem sie erneut auf die Genesis zurückgreifen, stellen sie noch einmal die Verbindung her zwischen ihrer Auferweckung und dem ursprünglichen Schöpfungsakt. Im Gegensatz zum Sprecher haben sie keinen Begriff davon, dass sie einmal vernichtet wurden – und womöglich aus gutem Grunde. Alles, was sie spüren, ist Lebensfreude, die sie ohne bedrückende Erinnerungen an vergangene Sünden genießen.

Sprecher:	Da weissagte ich, und als ich weissagte, siehe, da entstand ein Rauschen. Und die Gebeine rückten eines ans andere.
Chor:	In meinem eignen Leib erkenne ich den Herrn, den Retter der Welt.
Sprecher:	Und als ich hinschaute, siehe, da bekamen sie Sehnen, und es wuchs Fleisch an ihnen, und sie wurden mit Haut überzogen; Odem aber war noch nicht in ihnen.
Chor:	Und die Erde war tot und öde, und es lag Finsternis auf ihrem Antlitz; darüber war Gottes Geist gebreitet.
Sprecher:	Da sprach er zu mir: Menschensohn, weissage über den Geist, weissage und sprich zum Geiste: So spricht Gott, der Herr: Geist, komme von den vier Winden und hauche diese Erschlagenen an, dass sie wieder lebendig werden!

Die Musik dieses Abschnitts ist faszinierend; sie verleiht der erstaunlichen Unschuld der sich neu fühlenden Wesen Ausdruck und zugleich der Tolpatschigkeit, mit der die alten Knochen sich wieder bewegen. Honegger hat hierfür ein Lied komponiert, das aus zwei 10taktigen Strophen und nachfolgender Coda besteht. In der instrumentalen ersten Hälfte präsentieren die Fagotte eine mokante *staccato*-Melodie; der trockene Klang gibt in gelungener Weise die ruckartigen Bewegungen lange nicht benutzter Gelenke wieder. In der Begleitung erklingt dazu die *pizzicato*-Figur, die ich oben als "hölzern klingendes 'links–rechts, links–rechts' " bezeichnet habe. Zudem betonen die Bratschen jeden Taktschwerpunkt mit Schleifern, was sich anhört, als glitten Gelenke geräuschvoll in die ihnen zugedachten Gelenkpfannen. In der zweiten Hälfte der Strophe übernehmen gestopfte Blechbläser die Melodie der Fagotte, während der Chor, *unisono* mit Oktavverdopplung in der Oboe, Hiobs Worte wiederholt, dass er hoffe,"im Fleische" Gott zu schauen. In der zweiten Strophe intensiviert sich der Eifer der Skelette: Die Melodie (jetzt in einem Kanon der Posaune mit den Oboen und Violinen) und die marsch-ähnliche Begleitung der Prozession weisen nun zweimal pro Takt Schleifer auf – all die losen Knochen finden offenbar schnell einen passenden Platz – und sind zudem durch die große Trommel und eine Ratsche verstärkt. Ezechiel mag die Skelette als "in ihrem Fleisch" atmende Menschen gesehen haben, doch die Musik erinnert uns daran, dass es sich um gerade erst wiederbelebte, nur minimal mit Haut bedeckte Knochen handelt.

An dieser Stelle kommt Honegger auf den Donner zurück, der dieser Vision des Propheten am Beginn der Komposition vorausging. Doch welch eine Wandlung hat dieser Donner jetzt durchgemacht! Die kaum spürbaren Modifikationen der melodischen Konturen sind dabei belanglos im Vergleich zu der entscheidenden Farbveränderung: Die ganze Passage (deren Töne fast genau denen in T.1-14 entsprechen) erklingt hier drei Oktaven höher als zuvor. Die hohen Holzbläser und die Flageolett spielenden Streicher entfalten die einstmals dunkel grollenden Figuren über einem langgedehnten Beckenklang. Diesmal gibt es keine Posaunen, keine Orgel; keine der symbolischen Klangfarben, die Gottes Gegenwart anzeigen. Allerdings, wie wir sogleich vom Sprecher belehrt werden, ist dies auch nicht der Augenblick, da Gott dem Menschen auf dessen Grund und Boden begegnet. Die gewandelte Form des göttlichen Donners zeigt vielmehr an, wie der Geist zu den Skeletten herabsteigt und als Atem in sie eindringt:

> Sprecher: Da kam Odem in sie und sie wurden lebendig und stellten sich auf die Füße.

In der Musik wird diesmal das *crescendo*, das zum Höhepunkt des ursprünglichen Donners geführt hatte, nicht durch ein ebenso allmähliches *diminuendo* ausgeglichen. Stattdessen setzt es sich fort, während sich das Tempo beschleunigt. Die beiden einander verstärkenden Ausdrucksmittel bringen uns mit unwiderstehlichem Schwung zu dem Satz, der das vor unserem inneren Auge entstehende Bild vervollständigt. Aus den Mündern des laut rufenden, rhythmisch skandierenden Sprechers und des akzentuiert schreienden Chores hören wir in machtvoller Steigerung: "Und es war ein unermesslich großes Heer."

Dieses Heer wiederbelebter Knochen nimmt seine Prozession wieder auf: wir hören die dritte, transponierte Strophe der oben beschriebenen Musik, wobei der Marschrhythmus jetzt im vollen Orchester (einschließlich Pauken, großer Trommel und Becken) erklingt. Ratsche und Militärtrommel wechseln sich mit vorschlagähnlichen Wirbeln ab, als ginge das Einpassen der Knochen in die Gelenkpfannen immer zügiger voran. Diese Skelette scheinen sich tatsächlich auf einen Tanz vorzubereiten!

So endet der 1. Satz. Nach den dramatisch eingeschobenen Komponenten des pikanten Totentanzes (2. Satz), der lyrischen Klage der menschlichen Stimme (3. Satz) und dem Ausdruck der Hoffnungslosigkeit beim Anblick des Landes der Finsternis (4. Satz) wird das Gespräch zwischen Gottes Propheten und den Wiederbelebten im 5. Satz wieder aufgenommen. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet kann dieser Satz als Beginn der zweiten Oratoriumshälfte gelten, zumal er ein Motiv einführt, das im darauffolgenden, "Hoffnung im Kreuz" genannten 6. Satz eine wichtige Rolle spielt.

Der 5. Satz, "Gottes Antwort", umfasst zwei lange Zitate des göttlichen Donners, der Gottes Gegenwart unter den Menschen bezeugt. Das erste, das den noch unbegleiteten Eröffnungsworten des Sprechers nicht vorangeht, sondern auf sie folgt, ist klanglich identisch mit dem Original im 1. Satz, wenn auch leicht verkürzt. Dagegen erklingt die den Satz beschließende Passage ganz leise. Sie besteht nur aus dem, was einmal der 6taktig verklingende Schluss war, und wirkt daher wie ein fernes Echo. Die Streicher und, noch bezeichnender für die musikalische Darstellung Gottes, die Orgel haben sich bereits zurückgezogen. Die Worte aus dem Buch Ezechiel – und besonders das von Claudel eingeschleuste "Ich bin" Gottes – beleuchten erneut die symbolische Bedeutung, die Dichter und Komponist dem Donner zuweisen.

> Dann sprach Gott zu mir: Menschensohn, diese Gebeine sind das ganze Haus Israel. Siehe, sie sprechen: "Verdorrt sind unsere Gebeine, und dahin ist unsre Hoffnung! Wir sind verloren!" Darum weissage und sprich zu ihnen: so spricht Gott der Herr: ich bin.

Im Mittelteil des Satzes hören wir den Sprecher zum erstenmal in diesem Oratorium als Gegenstimme zur Musik rezitieren. Die Textur dieser Musik ist einfach gehalten. Sie wird von einer chromatisch sich windenden Streicher-Figur beherrscht, die zunehmend hektisch klingt, da das Tempo im Verlauf der 32 Takte erheblich zunimmt. Es ist verlockend, diese Passage als musikalisches Bild des brodelnden Wassers zu hören, aus dem Gott – wie aus dem Donner und dem Dornbusch – zum Menschen spricht. Aus diesem Brodeln steigt eine kleine melodische Figur auf. Nach dem ersten zaghaften Erscheinen in den zurückhaltenden Klangfarben von Kontrabass und Klavierbass tritt sie mit Einsätzen im Horn und später in der gestopften Trompete in den Vordergrund.

Beispiel 33: Honeggers Motiv des göttlichen Versprechens



In dieser Konstellation leitet sich die symbolische Bedeutung des Instrumentalmotivs von dem Text ab, der gleichzeitig gehört wird, den Worten, die Gott nach dem Zeugnis des Ezechiel sprach:

> Siehe, nun öffne ich eure Gräber und lasse euch aus euren Gräbern steigen und bringe euch heim ins Land Israel. Da werdet ihr erkennen, dass ich der Herr bin, wenn ich eure Gräber auftue und euch, mein Volk, aus euren Gräbern steigen lasse. Mit meinem Odem werde ich euch erwecken, auf dass ihr wieder lebendig werdet, und ich will euch wieder in euer Land versetzen, damit ihr erkennet, dass ich der Herr bin. Ich habe es geredet, und ich werde es tun, spricht der Herr.

Diese Worte enthalten ein Versprechen zeitloser Hoffnung: Ich will eure Gräber auftun. Die Hoffnung gilt dem Volk Israel (sofern es sein Leben ändert), den Toten und deren Zukunft als "neues Israel" sowie schließlich – in einer Gleichsetzung des "neuen Israel" mit der Kirche und der gesamten Christenheit – allen Gläubigen. Ich habe die melodische Figur "Motiv des göttlichen Versprechens" getauft.

Das Frohlocken der Toten (II)

Der zweite Satz des Oratoriums ist der eigentliche "Totentanz". Er nimmt in der Partitur mehr als die Hälfte der Seiten ein. Der Höreindruck ist natürlich ein anderer, da die langsamen Sätze mit ihrem Gewicht die Balance beeinflussen; doch auch von der Spieldauer her entfällt immerhin ein gutes Viertel auf den Totentanz. Inhaltlich bezieht sich dieser Satz deutlich auf die 36 zentralen Vignetten in Holbeins Holzschnittserie, die ich unter der in-offiziellen Überschrift "der Tod und seine Klienten" zusammengefasst habe. Musikalisch erwächst die Musik fast unmerklich aus dem Vorausgehenden: Sie erscheint als die Verwirklichung einer Rückkehr ins Leben, der die Prozession des "unermesslich großen Heeres" entgegenmarschiert war. Der Eindruck einer nahtlosen Fortsetzung des Dialogs entsteht nicht nur durch die *attacca*-Verbindung der Sätze, sondern auch durch die harmonische Rückkehr zum Tonzentrum *es*, durch die Bassfigur, die das etwas pompöse "links–rechts, links–rechts" weiterführt (wenn auch jetzt mit mehr Raum für Variationen und in einem etwas schnelleren Tempo), und durch die metrische Beziehung. Nur die Partitur verrät uns, dass hier ein neuer Satz beginnt; musikalisch und dramatisch klingt der "Totentanz" als krönendes Ereignis, auf das die Vision Ezechiels von den verstreuten Gebeinen und das Versprechen Gottes, dass er diese wiederbeleben werde, vorbereitet haben.

Nach einem einleitenden *unisono* der vom Klavier unterstützten Holzbläser, das an den Blitzschlag zu Beginn des Oratoriums erinnert, besteht der Satz aus drei großen Teilen, die durch eine Coda abgerundet werden. Teil A und C beruhen jeweils auf einer 12fachen Wiederholung. Die Zahl 12 erhebt die Darstellung vom rein Weltlichen auf die Ebene des Symbolischen durch ihren traditionellen Bezug zu Vollendung und Perfektion – von den 12 Aposteln zu den 12 Monaten im Jahr, den 12 Doppelstunden des Tages, den 12 Halbtönen in der chromatischen Tonleiter etc.. Tatsächlich existieren die beiden Verstehenshorizonte, der christliche und der säkulare, im Volksbrauch gängige, nebeneinander, wie es in Holbeins Bildern der Fall ist. Auch dort können ja, wie gezeigt wurde, die 36 zentralen Vignetten als 3 Gruppen von je 12 aufgefasst werden, wobei allerdings das Spiel mit diesen Zahlen ebenso subtil bleibt, wie es in der Musik erscheint, (deren Hörer ja normalerweise auch nicht die Anzahl der Wiederholungen einer Figur zählen).

Das Material des Totentanzes besteht aus einer Fülle verschiedener Komponenten. Bei dreien handelt es sich um Instrumental-Motive, die charakteristischen Klangfarben zugeordnet sind. Das erste bildet sich nur allmählich aus Fragmenten, die zunächst unverbunden erklingen – als wollte

Honegger hier musikalisch den Prozess wiederholen, in dem aus "trockenen Gebeinen" menschliche Körper zusammengesetzt werden, die dann schließlich tanzbereit sind. In seiner 'Farbe' und Gestik, insbesondere in seinen vorschlagähnlichen Schleifern, erinnert dieses Motiv an die Prozessionsmusik und damit an die 'Genesis' der Wesen, die wir uns inzwischen als leichtherzig frohlockend vorstellen müssen. Der Stamm dieses Motivs wird in der 12fachen Wiederholung im Teil C wiederkehren. Die beiden weiteren Motive, den Hörnern bzw. Trompeten zugeordnet, tragen vor allem zur Atmosphäre bei, ohne für sich einen bestimmten symbolischen Gehalt zu beanspruchen.

Das Herz der "Totentanz"-Textur ist der 12fach wiederholte *Memento mori*-Satz "Denk daran, Mensch, dass du vom Geist bist." Für diese Phrase, die wie ein *Passacaglia*-Thema als stetig wiederholter Hintergrund eingesetzt ist und abwechselnd von einigen aus dem großen gemischten Chor ausgesonderten Bässen und Alten vorgetragen wird, hat Claudel das "Denk daran, Mensch" des verbalen *Memento mori* mit verschiedenen biblischen Versen (Gen 3:19, Bergpredigt in Mt 6:25, Hohes Lied 8:6) verknüpft. Reinhart übersetzt:

> Denk daran, Mensch, dass du vom Geist bist und dein Fleisch mehr wert ist wie dein Gewand. Denn der Geist ist mehr als das Fleisch und mehr das Aug als dein Antlitz und die Liebe mehr wie der Tod.

Die Collage ist in mancherlei Hinsicht noch viel erstaunlicher, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Der *Memento-mori*-Text wird in scheinbar monotoner, wenn auch nach dem Sprachgestus rhythmisierter Tonwiederholung rezitiert. Durch diese Monotonie fühlen sich die Hörer so weit eingelullt, dass sie auf die Worte nicht allzu genau achten. So bemerken sie vermutlich zunächst gar nicht, dass dies keineswegs die oft gehörte Ermahnung ist, der Mensch sei Staub und müsse wieder zu Staub werden. Im Gegenteil: Claudel und Honegger ermuntern die tanzenden Toten sozusagen hinter dem Schleier der konventionellen Formel, sich daran zu erinnern, dass sie *Geist* sind, nicht nur und nicht einmal in erster Linie ein Produkt der unweigerlich verwesenden Materie, wie es ihr erst kürzlich aufgegebener Zustand als trockene Gebeine nahelegt. Ihr Wunsch, wieder Fleisch und Haut zu bekommen, den wir noch vor Minuten ganz verständlich fanden, sollte verblassen – so mahnt sie die Stimme – gegenüber dem Streben, ihre geistige Anlage zu verwirklichen.

Beispiel 34: Das sich überlagernde Material im Tanz der Skelette



Wessen Stimme spricht hier? Wohl kaum die der fröhlichen Skelette, wie Harry Halbreich versehentlich schließt. Nein, die Skelette haben ein ganz anderes Anliegen. Etwa in der Hälfte des fünften *Souviens-toi, homme* beginnen die Bässe des Chores dem monotonen Rezitationston ein ansteckendes, wiederholtes "Tanzet, tanzet" entgegenzusetzen. Die Tenöre lassen sich nicht zweimal bitten und setzen zwei Takte später mit dem bekannten Volkslied "Sur le pont d'Avignon" ein, wobei sie den Text als "Sur le pont du tombeau" der Situation anpassen. Das *cis–dis* der Tanzaufforderung in den Bässen und das Fis-Dur der Erläuterung, dass dieser Tanz auf der "Brücke des Grabes" stattfinden soll [deutsche Fassung: Wohl am Rand unsres Grabes tanzt im Reigen, tanzt im Reigen] verträgt sich noch einigermaßen mit dem anhaltenden *es* (= *dis*) des *Memento mori*, obwohl dessen 6/8-Takt vom 2/4-Takt des Avignon-Liedes bedroht wird. Doch die Stimmen, die mit dem *Souviens-toi, homme* eine so viel ernsthaftere Botschaft vermitteln wollen, fühlen sich hörbar bedrängt und heben wie in Reaktion auf diese Konkurrenz ihre Rezitation um einen Halbton an. Dieser Schritt entfernt sie allerdings harmonisch nicht nur von den frechen Tänzern, sondern gleichzeitig auch von der Instrumentalbegleitung, und verschärft so die Dissonanz zum Komischen hin.

Ermutigt durch das zunehmende Chaos fallen nun auch die Soprane und Alte ein. Nachdem sie sich ganz kurz dem "en rond" angeschlossen haben, mit dem die Tenöre das "Sur le pont"-Lied codaartig beschließen, sondern sie sich ab und steuern ein anderes Volkslied bei: "Dansons la carmagnole" [deutsche Fassung: "Tanzet die Carmagnole, jauchzet und singt, die Trompete, sie klingt]. In wachsender Begeisterung – oder ist es Verzweiflung? – klingt der nächste Einsatz des *Memento mori* noch einen Halbton höher. Glücklicherweise schließen sich die fröhlichen Chorsänger diesmal der Rückung an und setzen ihr scheinbares Durcheinandersingen in F-Dur fort. Gleichzeitig trennen sich jetzt allerdings Soprane und Alte, so dass Raum für weiteres volkstümliches Material entsteht: Wir hören aus dem jedem Franzosen wohl bekannten Lied "Nous n'irons plus aux bois" den Refrain "Entrez dans la danse, voyez comme on danse. Sautez, dansez, embrassez qui vous voudrez" ["Tretet an zum Tanze, seht wie alle tanzen. Springet, tanzet und umfangt, wen ihr erhascht"].

Diese Volkslieder bieten sich einerseits wegen ihres Bezugs zum Tanzen an, tragen jedoch zugleich allerlei Nebenbedeutungen in das Werk hinein. Zum ersten kontrastiert die Sprache der Volkslieder mit dem feierlichen Text des "Denk daran, Mensch". Diese Überlagerung der ernsten Grundaussage mit dem Heiter- Populären entspricht der Tatsache, dass ja auch Holbeins

Totentanz-Vignetten auf unterschiedliche Weise aufgefasst werden können: als Schnappschüsse, die die Akteure in einem Augenblick unfreiwilligen Humors erwischen, oder aber als eine Aufforderung, inne zu halten, sich mitten im fröhlichen Tollen der Vergänglichkeit des fleischlichen Lebens bewusst zu werden und geistige Ziele ins Auge zu fassen. Die beiden Volkslieder, von denen wir längere Textabschnitte hören, haben jeweils einen geschichtlichen und kulturellen Hintergrund, der auf diese Weise ins Szenario des "Totentanzes" hineinspielt. "Sur le pont d'Avignon" geht auf die Ära des päpstlichen Exils in Südfrankreich zurück. In dieser Zeit diente die alte Brücke von Avignon, die von einer kleinen Kapelle geschmückt war, als Schauplatz für allerlei gemeindliche und gesellschaftliche Anlässe und wurde dabei zum Begegnungsort für elegante Adlige und kirchliche Ehrengäste. Die Mitglieder beider Gruppen und jeglichen Ranges wurden einander gleich (so redete das einfache Volk sich ein) in dem Augenblick, da sie begannen, die populären Rundtänze zu tanzen – so gleich wie die verschiedenen Klienten des Todes in Holbeins Holzschnitten. "Dansons la carmagnole" dagegen ist ein Triumphgesang aus der Zeit der französischen Revolution. Wie die Menschen, die beim späteren Singen und Tanzen der Carmagnole die Exekutionen mit der Guillotine und andere schreckliche Begleiterscheinungen der Revolution 'vergaßen', so schieben im Oratorium auch die tanzenden Skelette die Vorbedingung ihrer Ausgelassenheit von sich weg. Zuletzt fällt auf, dass Claudel in den Liedern je ein Wort verändert hat. "Sur le pont" überrascht mit der unerwarteten Zuordnung der Brücke zum Grab. Mit diesem Bild verlässt der Dichter den historischen Kontext, in dem das Lied seinen Ursprung hat, und spielt auf den "Tanz auf den Gräbern" an, den nach volkstümlichen Legenden die ruhelosen Toten, wahrscheinlicher noch die Totengräber in Skelettkostümen tanzten, um ein Ventil für ihre berufsbedingte Bedrückung zu finden. In "Dansons la carmagnole" hat Claudel das ursprüngliche "vive le son du canon" (lang lebe der Kanonenklang) durch "vive le son du clairon" (lang lebe der Trompetenklang) ersetzt, als wolle er anstelle der zerstörerischen Macht der Waffe die zuversichtliche Haltung – Frieden statt Krieg – betonen.

So viel zu den Volksliedern, die dem *Memento mori* überlagert sind und es oft erfolgreich übertönen. Doch ist dies noch immer nicht alles, was da gleichzeitig zu hören ist. Um das musikalische Bild vollständig zu beschreiben, muss ich ein wenig zurücksetzen. Bald nach dem Beginn des sechsten "Denk daran, Mensch" versucht der Sprecher, über das allgemeine Tohuwabohu hinweg die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Er gibt die feierliche Rezitation seiner prophetischen Vision auf zugunsten des dreisten Tones

eines Jahrmarktausrufers und kündigt das Auftreten einiger Persönlichkeiten aus Holbeins *Totentanz* an: "Der Papst! Der Bischof! Der König!" ruft er; und wenig später: "Der Ritter! Der Denker!" (Letzterer kommt in Holbeins Reihe der Berufsstände allerdings gar nicht vor). "Die Herren! Die Damen! Die Jungfrauen! Alle Welt! Herrschaften, herein, herein!"

Derweil wird "alle Welt" immer aufgeregter, die Lautstärke nimmt ständig zu und die Tanzenden werfen einander von Stimme zu Stimme nur noch Bruchstücke der drei Volkslieder zu. Das Orchester, das bis hierher seine transparente Textur gewahrt hat, wird jetzt durch immer mehr Schlagwerk verstärkt; auffällig ist besonders das Geräusch einer Ratsche. Mit der zehnten Wiederholung des *Memento mori* heben die nun bereits in *forte* psalmodierenden Sänger die Tonhöhe noch einmal um einen Halbton an; die beiden letzten Wiederholungen schließlich werden nicht mehr gesungen, sondern unter exakter rhythmischer Verstärkung der kleinen Trommel gerufen.

Hiermit endet der erste der drei Teile des Satzes; er nimmt fast exakt zwei Drittel des "Totentanzes" ein. Auch diese Proportion ist in Hinblick auf die inspirierende Bildquelle bedeutungsvoll: Honegger gibt also dem verbalen *Memento mori*, dem psalmodierten "Denk daran, Mensch", genau denselben Anteil am musikalischen Totentanz, wie Holbein innerhalb seiner Vignetten vom "Tod mit seinen Klienten" dem Stundenglas – dem bildlichen *Memento mori*.

Der zweite Teil des Totentanz-Satzes bringt Weiterentwicklungen der Volkslied-Fragmente und der Instrumentalmotive, wobei eine homophone Version des "Sur le pont de la tombe" in *fortissimo pesante* besonders hervorsticht. Der Abschnitt fungiert ansonsten vor allem als vorübergehende Entspannung vor dem nächsten großen Höhepunkt im dritten Teil des Satzes. Dessen 24 Takte weisen eine frappierende Überlagerung von vier verschiedenen Materialien auf:

(1) In einem *fortissimo* gespielten *unisono* der Flöten, Oboen, Klarinetten und ersten Violinen, begleitet von Ratsche, Becken sowie kleiner und großer Trommel, hören wir, wie schon angekündigt, 12 Wiederholungen des ersten Instrumentalmotivs, das uns erneut daran erinnert, dass die vor uns tanzenden Skelette noch vor kurzem nichts anderes waren als verstreute Gebeine.

(2) Der Chor (der nun nicht länger durch die Abspaltung kleiner Gruppen für das *Memento mori* reduziert ist) präsentiert "Dansons la carmagnole" als vierstimmigen Kanon.

(3) Die tiefen Holz- und Blechbläser, die tiefen Streicher sowie das Klavier stellen dem immer noch herrschenden 6/8-Takt einen fast

vulgär klingenden Walzerrhythmus entgegen – ein schwerfälliges "Humb-da-da, humb-da-da".

(4) Die Orgel und die Solotrompete überbieten diese bereits chaotische Textur mit einem Zitat des *Dies irae* in sehr langsamem Tempo. Mit seinem Text [Tag des Zorns...] und seiner Anspielung auf die Requiem-Messe, innerhalb derer es normalerweise erklingt, ruft das Zitat eine Dimension in Erinnerung, die seit dem Verstummen der *Memento mori*-Stimmen ganz gefehlt hat: das Gefühl von Feierlichkeit, ja Betroffenheit.

Alle vier Schichten brechen gleichzeitig ab; für einen Augenblick klingen nur Ratsche und kleine Trommel weiter. In die Spannung dieses spürbaren Vakuums hinein zuckt der kurze 'Blitz', den wir am Beginn des Satzes zuletzt hörten. Nach einem plötzlichen, dramatischen Abfall der Lautstärke zum *piano* nimmt der Chor sein psalmodierendes *Souviens-toi, homme, que tu es esprit* noch einmal wieder auf. Diese 13. Wiederholung, die durch die Pauken verstärkt wird, entwickelt sich zu einem machtvollen *crescendo*, das den Satz unter Begleitung eines bis zum Bersten anschwellenden Beckentremolos höchst dramatisch abrundet.

Klagen und Schluchzer (III, IV)

Die beiden auf den Totentanz folgenden, langsameren Sätze bilden ein Gegengewicht sowohl zum Drama der prophetischen Vision im 1. und 5. Satz als auch zum scherzoartigen Totentanz. Das "Lamento" ist nach Art der *Da capo*-Arien in Bachs Oratorien entworfen. Eine einzelne Gesangsstimme (ein Bariton, der bisher noch nicht beteiligt war und so einen ganz neuen Aspekt ins Spiel bringt), begleitet in kammermusikalischer Besetzung, präsentiert eine schlichte Form, die man sich schematisch als A, B, B', A', C + Coda (oder: Rahmensegment – zweiteiliges Mittelsegment – Rahmensegment – Schlusssegment + Coda) vorstellen kann. Im Gegensatz zu allen anderen Vokalsolisten in diesem Werk ist der Sänger allerdings nicht durch sein Stimmfach identifiziert, sondern durch das, was er repräsentiert: "Voix d'homme" —"Stimme des Menschen". Als solcher drückt er aus, wie der Menschheit zumute ist im Angesicht des allgegenwärtigen Todes, über den die Tanzenden des vorangehenden Satzes mit Leichtigkeit hinweggehen wollten. Claudel kleidet dies in eine Collage aus Zitaten und Paraphrasen von Versen aus dem Buch Hiob. In Reinharts deutscher Version lautet der Text des Lamentos:

> O gedenke mein, Schöpfer, da ich doch eitel Erde bin und mich aufs neue in Erde umwandle! Und ihr, habet Mitleid mit mir, ihr zumal die ihr euch Freunde genannt, weil die Hand des Herrn, des Vaters, mich anrührte. Verdorrt sind die Knochen, gleich wie dürres Holz. Und morsch im Munde starren mir allein grinsend noch die Zähne. Was ist der Mensch, dass du ihn so hoch erhebst und dass du, Gott, lebend ihm dein Herz schenkst? Am frühen Tag suchst du ihn heim, und alsbald beginnt für ihn die Prüfungszeit. Wie lange Frist vergeht, dass ich entbehre deine Huld und dass du mir nicht Zeit lässt, zu verschlingen meinen Speichel. Dem Winde gleich vergeht mein Leben und mein Dasein ist vor dir gleich einem Nichts. Erdgeborener Mensch, du lebst nicht lang. O Gott, du siehst, welch Elend und Leiden ihn ganz erfüllt. Der Blume gleich wächst er auf und alsogleich er vergehet. Er flieht wie der Schatten. Nimmer ist vergönnt ihm, an gleicher Statt zu ruhen. Und wahrlich, ein Wesen in Sünd geboren hältst du für würdig deiner Größe Macht und deines Blicks? Wie besteht es wohl vor dir und deinem Thron? Was ist es nur, das ich gefehlt? Wessen Werk hat Wert, der geboren von einer Säerin, die keine ist? Du selbst, du selbst, der allein du zählst seiner Monde Zahl und festgesetzt seines Lebens Ziel, das er nicht überschreiten kann. Zieh dich zurück von ihm, dass Rast ihm sei gegönnt, und dass endlich ihm der Tag erscheine, wie dem Knechte, der Tag, der Tag, tief ersehnt. Denn ich weiß, dass mein Erlöser lebt und dass ich aufs neu werd erst gehen von der Erde und wiederum erwachen, umhüllt mit einem neuen Gewand, und dass in meinem Fleisch Gott ich werde schauen, der mein Retter ist.

Honeggers Musik für das Lamento ist von einzigartiger Schönheit. Sie beginnt mit einem einzelnen *es* im Horn. Dadurch schafft der Komponist zugleich eine Beziehung zur Tonart des vorangegangenen Satzes und eine neue Klangfarbe: dem Horn spricht man menschliche Wärme zu. In die Einsamkeit dieses Tones treten die Violinen mit der harmonisch scheinbar querständigen, da auf E-Dur weisenden Terz *gis–h*. Diesem ungewöhnlichen Beginn entspricht der Schluss des Satzes, wo das Horn noch einmal sein einsames *es* der *gis–h*-Terz der Violinen gegenüberstellt. Tatsächlich ist diese Überlagerung miteinander unvereinbarer harmonischer Aussagen nicht einmal ganz neu, denn schon die Coda des "Totentanzes" endet auf einem Akkord, der zwar von *es* bzw. *dis* beherrscht wird, aber auch ein vielfaches *h* und *e* enthält, also ebenfalls *es* und E-Dur miteinander konfrontiert.

Die sehr bewusst hergestellte, auch gut hörbare Beziehung zwischen den Sätzen lässt sich sogar im Text nachweisen: Die "Stimme des Menschen" wendet sich an Gott mit einer Bitte, die (jedenfalls im französischen Original) eine Abwandlung des *Memento-mori*-Wortlautes ist; vgl. das chorische "Souviens-toi, homme, que tu es poussière", das als früheste Reaktion auf die prophetische Vision im 1. Satz erklingt, und das "Souviens-toi, homme, que tu es esprit", das den Mahntext im "Totentanz" des 2. Satzes bildet, mit dem "Souviens-toi de moi, Seigneur" des flehenden Menschen hier im 3. Satz.

Die 24 Takte des Abschnitts A entfalten sich über dem Hintergrund eines Viertelnoten-Pulses, den die *tutti*-Violinen ausführen, indem sie abwechselnd immer eine chromatische Stufe abwärts steigen, bis sie nach 24 Takten die Oktave durchschritten haben. So entsteht ein Abbild ruhiger Unausweichlichkeit – ein Eindruck, der sowohl durch die rhythmische Regelmäßigkeit geschaffen wird als auch durch das vorhersehbare Ende des Abschnitts bei Vollendung der 12-Ton-Skala. Vor diesem Hintergrund erheben sich nun zwei Solostimmen: die des Menschen und die einer Solovioline. Die Arien-Textur mit *violino obbligato* erinnert an Bachs "Erbarme Dich," "Aus Liebe will mein Heiland sterben" und andere Lamento-Arien.

Im aus 7 + 5 = 12 Takten bestehenden Mittelteil übernimmt das klagende Englischhorn den *obbligato*-Part und verbreitet in 16tel-Noten Ungeduld darüber, dass Gott das irdische Leben zu kurz bemisst, als dass dem Menschen auch nur Zeit bliebe, "seinen Speichel zu schlucken". Ein Kontrast, der durch die homophon spielenden Blechbläser charakterisiert wird, veranlasst den Menschen zu gestehen, wie unwürdig er vor Gott ist. Darauf erklingt erneut die Holzbläserfigur, diesmal transponiert, in den Flöten und Oboen.

Die Reprise des A-Teiles beginnt bezeichnenderweise auf dem Wort "Elend". Die frühere Soloviolinstimme ertönt jetzt im Gesamt aller 1. Geigen. Dadurch entsteht der Eindruck, dass, wer hier klagt, nicht mehr als Einzelner spricht, sondern für eine Gruppe. Derweil klingt die Gesangslinie frei variiert. Gleichzeitig spürt man eine gesteigerte Ausdrucksintensität, indem der Gelassenheit, die durch das regelmäßige Pulsieren der chromatisch absteigenden Terzen entsteht, ein 4stimmiges *unisono* in Klavier, Violoncelli und Kontrabässen entgegengestellt wird. Dessen ungewöhnliche Synkopen (betonte Auftakte gefolgt von unbetonten Taktschwerpunkten) stellen die bisher mit dieser Musik verbundene Ruhe in Frage. Wenn die Exposition des Satzes vor allem ausdrückt, dass alle, die eigentlich Staub sind, sich in ihr Los schicken sollten, so ist die variierte Reprise demgegenüber voller Auflehnung gegen die Unmöglichkeit, in einer so hoffnungslosen Lage Gottes Anforderungen zu genügen. Vielmehr scheint sie die verzweifelte Bitte des

Menschen auszudrücken, Gott möge ihn wenigstens eine kleine Weile in Ruhe lassen. Denn – so versichert der Mensch, indem er die schon im "Dialog" des ersten Satzes als Choral gefassten Worte aufgreift – er glaubt ja, dass sein Erlöser lebt, vertraut grundsätzlich auf die Auferstehung. Anscheinend stimmt die ganze Schöpfung in dieses wiedergefundene Vertrauen ein: Die 3. und 4. Zeile des Chorals werden von allen Holzbläsern und den gestopften Blechbläsern übernommen, während der Bariton frei variiert.

In der Coda hören wir noch einmal die Solovioline – nicht als nonverbale Gegenstimme des Baritons, sondern stellvertretend für die menschliche Stimme. Der fast abstrakt wirkende Ausdruck des Schmerzes gewährt Hörern eine kleine Ruhepause, bevor ihre Gefühle durch die verzweifelten Ausbrüche des anschließenden Satzes voll in Anspruch genommen werden.

Die Schluchzer, denen der 4. Satz seinen Titel verdankt, drücken in unmittelbarer Weise aus, wie verloren Menschen sich fühlen angesichts der Einsicht, dass sie dem Tod zu jeder Zeit hilflos ausgeliefert sind. Der emotionale Rahmen des kurzen Satzes wird bereits durch den ungewöhnlichen 7/4-Takt abgesteckt. Alle Orchesterinstrumente vollführen gemeinsam einen 3½-oktavigen Aufstieg in *molto stringendo* und *crescendo* – d.h. mit starker Zunahme an Tempo und Lautstärke. Sie bedienen sich dazu einer Variante der sogenannten "arabischen" Tonleiter, die mit ihren abwechselnden Halb- und Anderthalbtonschritten besonders emotional wirkt. Auf dem Höhepunkt des Aufwärtslaufes explodiert die Musik in das untröstlich klingende Schluchzen des Chores. Die Verzweiflung ist musikalisch als 2taktiges *ostinato* gefasst; dabei unterstützt das Orchester die zweistimmige Parallele der Frauenstimmen, die ähnlich wie in mittelalterlichen Organum-Kompositionen in reinen Quinten mit einzelnen dazwischengeschobenen Quarten singen. Der Effekt der *ff*-Ausbrüche ihres wortlosen "A—! a! a! a! a——↗!" ist herzzerreißend; Claudel hatte Honegger "einen heftigen Verzweiflungsschrei, dann abgerissene Seufzer und ein letztes Aufschluchzen durch die abgeschnürte Kehle" nahegelegt. Ein *unisono* der Männerstimmen gesellt sich einen Takt später mit einem lateinisch gesungenen Bibelvers hinzu. Der Text, der wiederum zwei Sätze des Oratoriums (diesmal "Lamento" und "Schluchzer") verbindet, greift Hiobs Wunsch auf, Gott möge ihn ein wenig schonen, bevor er sich dem letzten Schrecken stellen muss:

> Antequam vadam et non revertor ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine ubi nullus ordo sed sempiternus horror inhabitat. [Bevor ich fortgehe ohne Wiederkehr ins Land des Dunkels und des Todesschattens, wo keine Ordnung herrscht, sondern der ewige Schrecken wohnt. (Vgl. Hiob 10:21-22)

Nach 6 Takten des *ostinato* wird die gesamte Phrase einen Halbton tiefer mit vertauschten Stimmen wiederholt; die Männerstimmen übernehmen jetzt das Schluchzen, während die Frauen die trostlose Aussicht auf den Ort, wohin alle Menschheit unterwegs ist, beklagen. Die Coda schließlich konfrontiert ein emphatisches 8stimmiges Schluchzen des gemischten Chores mit dem ersten Takt des (nun von Bläsern verstärkten) Orchester-*ostinato*, bevor die Hälfte der Instrumente im *unisono* eine Vergrößerungsform des "Antequam vadam" aufgreift. Am Ende verklingt die Klage. Übrig bleibt ein sehr leiser cis-moll-Akkord, der durch ein zusätzliches *dis* (= *es*) gefärbt ist – als wollte Honegger uns an den größeren Zusammenhang dieses Satzes mit dem Totentanz erinnern.

Hoffnung und Bestätigung (VI, VII)

Genau wie der erste Teil des Dialogs zwischen dem im Namen Gottes sprechenden Propheten und der als Gebeine angesprochenen Menschheit in den äußerst komplexen "Totentanz" mündet, folgt auch auf "Gottes Antwort" ein langer und vielschichtiger musikalischer Satz, "Hoffnung im Kreuz" überschrieben. Und genau wie eines der bildkräftigsten Motive des Dialogs, der Marschrhythmus der wieder zusammengefügten Gebeine zusammen mit den Geräuschen der noch nicht ganz eingerenkten Gelenke zur Begleitfigur der 12fachen Wiederholung im Tanz diente, wird das in "Gottes Antwort" neu eingeführte Motiv des göttlichen Versprechens zur Grundlage der 17teiligen Variationsform im Satz der Hoffnung.

Mit diesem Satz beginnt die Wendung von der Bilderwelt des Alten Bundes zu der des Neuen Testaments, die dann in der "Bestätigung" des letzten Satzes vollendet wird. Zum erstenmal in diesem Oratorium zitiert und paraphrasiert der Dichter hier direkt aus den Evangelien. Dadurch verbindet er eine dramatische Handlung, die bisher von altisraelitischen Figuren beherrscht wurde, mit der Geschichte von Jesus und seiner Kreuzigung. Dabei wird, wie schon erwähnt, das Bild des Kreuzes kurz auf die alttestamentliche Metapher des vereinigten Israel zurückbezogen, bevor es ganz in die Zukunft weist.

Honegger entwirft diesen Satz in vier ungleichen Teilen. Dem monumentalen ersten Abschnitt, einem 70 Takte langen, rondoartig angelegten *Stabat mater*, entsprechen die drei weiteren in Bezug auf Länge und geistiges Gewicht: einer innigen Anrufung mit Choral folgt zunächst eine Variationsform und schließlich die Wiederkehr des aus den ersten Sätzen bekannten

göttlichen Donners (22 + 31 + 17 = 70 Takte). Das *Stabat mater* – das Gespräch der Frauen am Fuß des Kreuzes von Golgatha – fungiert musikalisch als zweiter lyrischer Satz des komplexen Oratoriums, obwohl das Tempo nicht ganz langsam, sondern mäßig bewegt ist. Insofern hat dieser Abschnitt eine innere Beziehung zum "Lamento", dessen religiöse Botschaft er sehr überzeugend ergänzt: Die früher geäußerten schmerzlichen Worte über die Verächtlichkeit und Verlassenheit des Menschengeschlechtes werden wie nachträglich aufgehoben in der ehrfürchtigen Dankbarkeit für die im Kreuzestod ausgedrückte göttliche Liebe zum Menschen.

Den Refrain im großangelegten Rondo bildet eine melodiöse Phrase in den mit Dämpfern spielenden hohen Streichern. Wie die Lage und die Stimmung in dieser Szene ist auch die Tonsprache 'hoch gespannt': zu Beginn, Mitte und Ende jeder Refrainzeile hören wir eine Gegenüberstellung querständiger Dreiklänge – a-moll reibt sich mit Gis-Dur. Vor diesem Hintergrund beginnt die 1. Violine einen Dialog mit dem chromatisch singenden Solo-Sopran. Die Worte der Sängerin beschäftigen sich fast ausschließlich mit den Wundmalen Jesu und stellen einen bewegenden Versuch dar, die Wahrheit der Kreuzigung zu begreifen. Die Strophen, die durch den immer neu variierten Refrain getrennt sind, unterscheiden sich deutlich, sowohl in ihrer Wortaussage als auch in musikalischem Stil, Textur und Klangfarbe. Alle aber vermitteln Hoffnung. So tröstet in der 1. Strophe ein mütterlicher Alt, begleitet von Klarinetten, Fagotten und Celli, mit einer Antwort, die nicht der Sopranstimme, sondern dem Gekreuzigten zu gelten scheint: "Mein Sohn, ganz gab ich dir mein Herz und ich warte, dass du deines mir gibst"; in der 2. Strophe bittet der Chor, der als Teil einer über fünf Oktaven vervielfältigten Orchester-Homophonie erklingt, mit Worten aus Psalm 24, "Tut euch auf, Tore ewigen Glanzes!". In der 3. Strophe spricht noch einmal der mütterliche Alt, dem in der 4. Strophe dann der Bariton mit Worten Jesu antwortet ("Folgt mir freudig nach, denn ich bin mild, geduldig mein Herz", Mt 11:29). Schließlich vereinen sich Sopran und Alt zu einem Duett, bei dem die beiden Gesangslinien als vertikale Spiegelung voneinander entworfen sind, als wollte die Musik auf diese bildliche Weise den Wunsch nach einer Einswerdung Jesu mit der Menschheit bekräftigen.

Der zweite Abschnitt des Satzes "Hoffnung im Kreuz" besteht aus einer zweifachen Anrufung, die vom Bariton in 4fachem Kontrapunkt mit Blechbläsern und Fagotten vorgetragen wird und die metaphorisch 'kreuz-artige' Wiedervereinigung des entzweiten Volkes Israel betrifft. Der Chor und das volle Orchester unterstützen die *ff*-Ausrufe "Juda" und "Efraim". Wenn Claudels Text eine Beziehung zwischen dem Kreuz von Golgatha und dem

durch gekreuzte Stäbe symbolisierten vereinten Gottesvolk herstellt, schafft Honeggers Musik eine ähnliche Verbindung, indem er der Stimme, die der Hoffnung Ausdruck verleiht, eine Instrumentalversion des Chorals "Ich weiß, dass mein Erlöser lebt" zur Seite gibt.

Die 17teilige Variationsform im 3. Abschnitt des Satzes basiert auf dem Motiv des göttlichen Versprechens. Der Text stellt eine Fortsetzung der früheren Versicherung dar, derzufolge Gott die Wiedervereinigung seines Volkes herbeiführen wird. Die Musik beginnt leise; nur ein Teil des Chores singt, spärlich und recht dissonant begleitet von gestopften Holzbläsern. Im Verlauf der Variationen rückt das Motiv in sieben unregelmäßigen Schritten aufwärts, am Ende jeder Stufe mit einem enthusiastisch ausbrechenden "Amen!" bestätigt, wobei die Sänger zunehmend kräftiger klingen und das Orchester immer voller wird. Die letzten drei Variationen, auf der Oktave des Ausgangstones angelangt, bilden den Höhepunkt: das Orchester schwelgt mit Paukenschlägen sowie weitausschweifenden Läufen und *Glissandi* in verbreitertem Tempo, während die Chorsoprane ihre Zuversicht in Gottes Versprechen durch immer schneller aufeinander folgende Ausrufe von "Amen! Amen!" bekräftigen.

Die machtvolle Erfahrung menschlicher Freude über die göttliche Zusage führt zum letzten Ausbruch des Donners, den man unweigerlich als eine Art nonverbaler Bestätigung des Vertrages von Gottes Seite aus hört. Instrumentierung, Form und melodische Details sind hier beinahe identisch mit dem, was wir im Donner zu Beginn des Oratoriums hörten. Eine bedeutsame Abweichung erfährt diese göttliche Verlautbarung jedoch durch die gleichzeitige Äußerung des Chores, der in einem *unisono*-Zitat aus der lateinischen Bibel den letzten Vers aus Ezechiel 37 beiträgt und damit das Kapitel zuende führt, das dem Haupthandlungsfaden des Oratoriums zugrunde liegt. Der Text, "Et scient gentes quia Ego Dominus Sanctificator Israel cum fuerit Santificatio mea in medio eorum in perpetuum" [Wenn mein Heiligtum für alle Zeit in ihrer Mitte ist, dann werden die Völker erkennen, dass ich der Herr bin, der Israel heiligt], gibt den von Verzweiflungsrufen erschöpften Menschen nun endlich Grund zur Hoffnung.

Der letzte Satz, "Affirmation", ist mit nur 16 Takten der bei weitem kürzeste. Dennoch stellt er eine meisterhafte Verbindung dar zwischen Zusammenfassung und Abrundung einerseits und unerwartet neuem Ausblick andererseits. Seine dreiteilige Form mit Coda umschließt Erinnerungen an die Mottophrasen aus dem 1. und 2. Satz, an die Spiegelsymmetrie, mit der die beiden Frauen unter dem Kreuz im 6. Satz die Einheit mit dem Göttlichen beschworen, an das verzweifelte Schluchzen aus dem 4. Satz und an den im

1., 3. und 6. Satz gehörten Choral über die Tröstung, die der auferstandene Erlöser bringt. Der homophon vom Chor gesungene und gerufene Text ist eine Erweiterung aus der dritten Version des *Memento mori*:

> Denk daran, Mensch, du bist ein Fels. Und auf diesen Fels erbau
> ich meine Kirche.
> Und die Pforten der Hölle, sie weichen ihrer Stärke!
> A, a, a, a, a——a.

In den Rahmenteilen greift der Chor die rhythmische Figur auf, die in "Denk daran, Mensch, dass du nur Staub bist" und "Denk daran, Mensch, dass du vom Geist bist" erklungen war, überrascht die Hörer aber mit einem plötzlichen Oktavsprung zu "Mensch" und einem Schrei in unbestimmter Tonhöhe für das Wort "Fels", wobei beide Worte von *tutti*-Schlägen unterstrichen werden. Während die Aussicht, eine Kirche zu bilden, zunächst als lyrische Reflexion vorgestellt wird, ertönt sie bei ihrer Wiederkehr eingebettet in ein Holzbläser- und Orgel-Zitat von "Ich weiß, dass mein Erlöser lebt". Dieser Erlöser erscheint hier zugleich als die Erfüllung der Hoffnung, die schon Hiob beseelte, und als der, dessen Stimme mit dem Matthäus-Vers ankündigt, eine Kirche bauen zu wollen. Der kurze mittlere Abschnitt vereint die für alle *Memento mori*-Sätze dieses Oratoriums typische Tonwiederholung, die hier in den Alt- und Tenorstimmen des Chores zu hören ist, mit der vertikalen Spiegelung in den Sopran- und Bass-Stimmen. In der Kombination dieser Mittel verbindet Honegger die Zusage, dass die Kraft der Hölle überwunden werden kann, mit dem Streben des Menschen nach Einheit mit Gott.

Die viertaktige Coda des Oratoriums ist zutiefst bewegend. Über einem leise klingenden langen Streicherakkord singt der Solosopran – die Verkörperung der weiblichen Gottsucherin unter dem Kreuz von Golgatha – eine Vokalise auf "a—", die man am besten als eine verinnerlichte Form des früheren Schluchzens des Chores beschreiben kann. Wie der 6. Satz mit seiner lyrisch vermittelten Hoffnung ein Gegenstück zur Klage des 3. Satzes bildet, so wird das untröstliche Weinen des 4. Satzes hier in einen Ausdruck ehrfürchtiger Freude verwandelt, und *La danse des morts* endet in stiller Erhabenheit.

Gott und Mensch in Honeggers Klangfarbensymbolik

Wer der Beschreibung des Werkes bis hierher gefolgt ist, kann leicht den Eindruck gewinnen, dass die Deutung des bildnerischen Totentanzes in dieser Komposition sich mindestens zur Hälfte dem Textdichter verdankt. In einem letzten Abschnitt möchte ich nun einige der Aspekte beleuchten, in denen die Musik – insbesondere durch ihre 'Farben' – als unabhängige Interpretin wirkt. Diese Dimension ist vielschichtig; ich werde mich auf die Effekte symbolisch eingesetzter Instrumental- und Vokalfarben beschränken, die auch Hörern zugänglich sind: die Posaune, die Orgel und die Solovioline sowie die 24 verschiedenen Schattierungen, mit denen der Komponist die menschliche Stimme einsetzt.

Aus den tief tönenden Instrumenten, die den charakteristischen Donner hervorrufen, hebt sich aufgrund subtiler Konturgestaltung und Klangfärbung die Posaune hervor. Die Donner-Passagen sind bezeichnenderweise die einzigen in der Komposition, die der Posaune eine solche Vorrangstellung einräumen. Das übernatürliche Grollen, mit dem Claudel die Hörer auf Ezechiels Vision vom Tal der trockenen Gebeine vorbereiten wollte und das Honegger durch mehrfache Wiederaufnahme zu einem Symbol für Gottes Bereitschaft zu direktem Dialog mit den Menschen macht, erhält durch die Assoziation, die ein Publikum mit der Posaune verbindet, eine zusätzliche Bedeutung. In der kirchenmusikalischen Tradition erklingen Posaunen immer dann in prominenter Stellung, wenn ein Mensch gerichtet, d.h. als moralisch anständig oder unzulänglich befunden wird. Diese Konvention ist zweifellos inspiriert von den Engeln des jüngsten Gerichts, deren *Schofar* seit Luther in Bibelübersetzungen als Posaune wiedergegeben wird. Auch in Requiemkompositionen haben Posaunen einen festen Platz; die kürzlich verstorbenen Christen sehen nun dem Jüngsten Gericht entgegen (vgl. die prominenten Posaunenpassagen in Mozarts *Requiem*, Berlioz' *Grande messe des morts* etc.). Von der Kirchenmusik ging die Bedeutung der Posaune als klangliches Emblem für den göttlichen Urteilsspruch auch auf die Oper über. So gibt es auffällige Posaunenpassagen in der Orakelszene aus Glucks *Alceste,* in der Opferszene aus Mozarts *Idomeneo,* anlässlich der Verurteilung Don Giovannis durch den zum Abendessen erscheinenden steinernen Gast und in vielen anderen Werken.

Honegger könnte also verschiedene Assoziationen im Sinn gehabt haben. Vielleicht wollte er seinen Hörern in Erinnerung rufen, dass der Totentanz als bildnerische Tradition einen Zweck erfüllt, der den des Requiems als eines religiösen Rituals ergänzt. In beiden Gattungen fühlen sich die

trauernden Überlebenden gemahnt, dass auch sie selbst jederzeit sterben können, und suchen nach Trost – im einen Fall, indem sie sich demütig in Gottes Hand geben, im anderen, indem sie ihre Angst mit makabrem Humor zu überwinden suchen. Vielleicht reagiert Honegger aber auch unmittelbar auf die Beobachtung, dass Holbein den konventionellen Vignetten des Totentanzes nicht nur Hinweise auf Schöpfung und Sündenfall voranschickt, sondern eine Darstellung des Jüngsten Gerichts folgen lässt. Betrachter der Holzschnitte mögen zwar versucht sein, sich ganz auf die süffisanten und unterhaltsamen Szenen vom "Tod und seinen Klienten" zu konzentrieren, doch ich halte es für wahrscheinlich, dass dem frommen Künstler selbst das Ziel, auf den alles Aus-dem-Leben-Tanzen hinführt, wesentlich mehr am Herzen lag, als wir es gern zugeben möchten. Honeggers Wahl der Posaune für die vorherrschende Klangfarbe im mehrfachen Donnergrollen ergänzt und erweitert also das, was Claudel andeutet, wenn sein Text von Golgatha und der "Hoffnung im Kreuz" zum alttestamentlichen Bild von der Auferstehung Israels zurückblendet.

Eine andere symbolisch wirkende Instrumentalfarbe ist die der Orgel. Honegger setzt dieses Instrument so bewusst ein, dass er uns geradezu herausfordert, über die Bedeutung der Klangfarbe neu nachzudenken. Drei der vier "Donnergrollen" ruhen auf mächtigen Orgeltönen; in drei weiteren Passagen der Komposition spielt die Orgel ebenfalls eine dominierende Rolle. Im 2. Satz, dem eigentlichen "Totentanz", übertönt sie, verstärkt durch die Trompete, mit einem feierlich-langsamen *Dies irae* das Pandämonium, das durch die Überlagerung der warnenden göttlichen Stimme mit dem Lärm der übermütigen Skelette entstanden ist. In dem der "Hoffnung im Kreuz" gewidmeten Satz unterstreicht ein einziger Orgelakkord das Wort "Gott" ("sie werden sein mein Volk und ich ihr Gott!"). Schließlich hören wir die Orgel noch kurz vor Schluss, als sie zusammen mit den Holzbläsern ein letztes Mal die Titelzeile des Chorals "Ich weiß, dass mein Erlöser lebt" zitiert. Auch dieses Instrument steht also eindeutig für Gott und hat mit dem Hinweis auf den "Tag des Zorns" und den "Erlöser" ebenfalls eine eschatologische Bedeutung.

Eine dritte Klangfarbe, die für das Publikum leicht zu hören ist, ist die der Solovioline. Ihr *obbligato*-Part im "Lamento" legt den Vergleich mit barocken Oratorienarien nahe. Was mir zu denken gibt – sowohl in Honeggers *Danse des morts* als auch in den Vorläufern, nach denen das Lamento modelliert sein mag – ist, dass die Violine mit der menschlichen Stimme stets in ein wirkliches Duett verstrickt ist. Insofern könnte man sie als musikalische Verkörperung einer unsichtbaren Gegenwart hören, die Trost und

Beistand bietet. Während der Bariton als "Stimme des Menschen" betet, Gott möge sich seiner bzw. der Menschheit trotz aller Unwürdigkeit erinnern, ist er bereits umwoben von den mitfühlenden Klängen einer geschwisterlichen Stimme und so tatsächlich – auf der Ebene der musikalischen Textur – nicht allein. In der Reprise der Passage setzt Honegger den Part, den zunächst die Solovioline spielte, wie erwähnt für die gesamte Sektion der 1. Geigen. Dies mag Hörern den Eindruck vermitteln, dass die göttliche Gegenwart nun weniger persönlich ist. Dazu passt, dass die Stimme des Menschen skeptisch fragt: "Und wahrlich, ein Wesen in Sünd geboren hältst du für würdig deiner Größe Macht und deines Blicks?" Im dritten Fall der Duett-Verbindung einer Solostimme mit der Violine entsteht wieder ein anderer Eindruck. Im Refrain des *Stabat mater* wird die Stimme der frommen Frau unter dem Kreuz von einer Kette langsam bewegter 6stimmiger Akkorde in den 2. Geigen und Bratschen begleitet. Über diesem Klangkissen erhebt sich in großer Ausdruckskraft die Stimme der ersten Violine. Es entsteht der Eindruck einer unkörperlichen, himmlischen Stimme, die der trauernden Frau antwortet, bevor sie noch ihre schmerzlichen Gedanken ganz in Worte gefasst hat. Daher erscheint es richtig, dass weder der menschlich Nächste (der Solo-Alt) noch die Stimme Jesu (der Solo-Bariton) auf ihre leidenschaftlichen Äußerungen eingehen. Während ihr Verständnis in der Erschütterung über die Wunden des Gekreuzigten verbleibt, ist ihr Herz nicht allein.

Viel mehr noch ließe sich sagen über die instrumentalen Klangfarben und ihre symbolische Sprache. Doch ebenso erstaunlich wie diese sind die 24 "Klangsituationen", in die Honegger die menschliche Stimme stellt. Ich habe die folgende Aufstellung nach 'zunehmender Musikalität' – also von der unbegleiteten Sprechstimme zum volltönigen Chorsatz mit unabhängig geführten Stimmen – geordnet.

1 Solostimme sprechend, unbegleitet oder über lang gehaltenen Akkorden ohne Zeitmaß (I: Ezechiels Vision)
2 Solostimme sprechend, metrisch unabhängig von einer gleichzeitig sich entwickelnden Orchestertextur (V, Mittelteil: Der Prophet vermittelt die Erwartungen und Versprechen Gottes)
3 Solostimme rhythmisch sprechend, verstärkt vom Chor in *martellato*-Tonwiederholung (I: Der Prophet ist voller Ehrfurcht angesichts Gottes Wiederbelebung der trockenen Gebeine)
4 Solostimme schreiend (II: der Sprecher als Jahrmarktwerber im Totentanz-Happening)
5 Solostimme wortlos singend (VII: Vokalise als direkter Ausdruck innerer Empfindungen)

6 Solostimme normal singend, vor wechselnder Begleitung (VI: Menschen im Ringen um Verständnis für die Qualen des Lebens)
7 Solostimme im Duett mit Solo-Violine (III, VI: menschliche Einsamkeit und Verletzlichkeit, getröstet durch Gottes wortlose Gegenwart)
8 Solostimme als Kontrapunkt zum Orchesterchoral (VI: menschliche Deutung der Anweisungen des alttestamentlichen Gottes im Hinblick auf das Kreuz Christi)
9 Duett zweier Stimmen in vertikaler Spiegelung (VI: das Sehnen nach Einheit mit Gott)
10 Chor sprechend, monoton (I: Beschreibung der Erde vor der Schöpfung menschlichen Lebens)
11 Chor *unisono*, unbegleitet (I: das ursprüngliche *Memento mori*, "... du bist nur Staub")
12 Chor *unisono*, rhythmisiert monoton (II: das *Memento mori* im Totentanz, "... vom Geist")
13 Chor *unisono*, sparsam begleitet mit kraftvollen Orchesterschlägen (VII: das *Memento mori* als Anmahnung zukünftiger Aufgaben, "... du bist ein Fels")
14 Chor *unisono*, melodisch, mit Orchesterbegleitung (I: die Stimme des Volkes)
15 Chor *unisono*, melodisch in 3stimmiger Instrumental-Textur (VI: Anrufung des Himmels)
16 Chor homophon summend (VI: wortlos vor dem Gekreuzigten)
17 Chor homophon, unbegleitet singend (I: die Stimme der Gläubigen)
18 Chor homophon mit vertikaler Spiegelung (VII: die Gläubigen nehmen der Hölle ihre Macht)
19 Chor homophon, vielfach wiederholt (II, "en rond, en rond": die Gier nach irdischen Gütern)
20 Chor homophon, als begleitetes Lied (II "Sur le pont de la tombe": menschliche Sorglosigkeit)
21 Chor kontrapunktisch (IV: Schluchzer in Quinten gegen die Furcht vor dem Land des Dunkels)
22 Chor in 2- bis 4stimmigem Kanon über Haltenoten (I: Unsicherheit und Zweifel)
23 Chor 2- bis 4stimmig in 2-4 verschiedenen Tonarten, Taktarten und Texten über nicht angepasster Begleitung (II: das Pandämonium des Totentanzes)
24 Chor in 4stimmigem Kanon über Orchester mit verschiedenen Musikgattungen wie Prozession, Walzer und *Dies irae* (II: der Tiefpunkt menschlichen Verlusts der geistigen Perspektive).

Will man aus dieser vielfarbigen Verwendung der menschlichen Stimme in *La danse des morts* Schlüsse ziehen, so kann man feststellen, dass Honegger die einzeln *sprechende* Stimme einsetzt, wenn jemand im Auftrag eines anderen redet (dies betrifft vor allem den Propheten Gottes, aber auch seine Karikatur als Jahrmarktwerber); die solistisch *singende* Stimme dagegen steht bei ihm für die Gefühle des individuellen Menschen. Auch der *unisono* eingesetzte Chor zeigt diese Gegenüberstellung vom unpersönlich beobachtenden *Sprechen* zum persönlicheren *Singen*. Allerdings bleibt das Singen monoton, solange es eine dem Menschen kaum zugängliche Weisheit ausdrückt ("dass du vom Geist bist"). Es wird aber umso melodischer, je mehr das Volk einen Bezug zur gemeinsamen Aussage hat ("dass du nur Staub bist") und praktisch aktiv werden kann ("auf dir werde ich meine Kirche bauen"). Die Ordnung in mehrstimmiger Homophonie ist geistig, wenn sie *a cappella* klingt, kippt aber bei derber Begleitung leicht ins allzu Menschliche um. In mehrstimmigen Sätzen mit kontrapunktischen oder imitatorischen Stimmen zeigt sich die Verunsicherung des Menschen. Diese findet ihren Höhepunkt im vielschichtigen Chaos, in dem der Totentanz gipfelt.

Ein zweiter interpretatorischer Aspekt konzentriert sich in der Frage, was die Beobachtungen der drei prominent eingesetzten Instrumente und der 24 Situationen, in denen die menschliche Stimme erklingt, in Bezug auf die bildnerische Vorlage aussagen. Alle drei Instrumente stehen für Aspekte der Beziehung Gottes zum Menschen: die Posaune zeigt ihn als richtendes, die Orgel als Ehrfurcht gebietendes und die Solovioline als tröstendes Gegenüber. Es gibt also guten Grund anzunehmen, dass der Komponist der sterblichen Menschheit Gott selbst gegenüberstellt und nicht den allegorischen Tod, der in Holbeins und vielen anderen bildlichen Darstellungen des Themas so eindeutig die Hauptperson schien. Bei Honegger begegnet der Mensch dem Ewigen in seiner transzendenten, auf die Zukunft hin überhöhenden statt in seiner das Ende des irdischen Lebens betonenden Gestalt. Eine entsprechende Feinkorrektur unternimmt Honegger auch auf der Seite des zweiten Protagonisten des Totentanzes: des Menschen. Die Skala derer, die sich hier dem Ewigen ausgeliefert sehen, umfasst nicht in erster Linie Unterschiede in Vornehmheit, Bildung, Stand, Geschlecht und Alter. Stattdessen treffen wir unter den Menschen solche, die als unpersönliche Stimme des Gewissens oder der göttlichen Inspiration auftreten, sich als Suchende an Gott oder Jesus wenden oder als Tröstende von ihm sprechen, sowie andere, die von irdischen Gefühlen des Zweifels und der Hoffnungslosigkeit singen oder sich sogar in größter Gottesferne durch Frechheit und Oberflächlichkeit auszeichnen.

Zuletzt könnte man noch kurz über die Zahlen nachdenken. Bei beiden frommen Künstlern spielt die ZWÖLF der göttlichen Vollkommenheit eine bedeutende Rolle. Während Holbeins skelettartiger Sensenmann drei Dutzend Klienten bittet, ihm zu folgen, entwirft Honegger durch seine Einsatzformen der menschlichen Stimmen nur zwei Dutzend Arten des Menschseins, von denen eine Gruppe in geistiger Ausrichtung über sich selbst hinaus wächst, die andere in irdischer Verstrickung verharrt. Sterben müssen sie alle, doch ist im Oratorium mit dieser Aussage kein resignierendes "Also ist alles eins!" mehr verbunden. Denn das wahre Gegenüber, so vermittelt Honeggers Musik, ist nicht der Tod, sondern Gott selbst.

Die Ekstase der Gottesliebe: Dimensionen religiöser Existenz

Während einer Reise nach Norditalien im Mai 1937 besuchte Paul Hindemith die Kirche Santa Croce in Florenz. Dort sah er die berühmten Fresken der Bardi-Kapelle, in denen Giotto nicht lange nach dem Tod des heiligen Franziskus von Assisi Szenen aus dessen Leben interpretiert hatte. Zutiefst angerührt durch die Kraft dieser Bilder beschwor Hindemith seinen Begleiter bei der Kirchenbesichtigung, den russischen Tänzer und Choreografen Léonide Massine, ein Ballett zu entwerfen, das die giottoschen Szenen oder das hinter ihnen Verborgene, bildlich Ungesagte zu bewegtem Leben erwecken würde. Zu diesem Ballett wollte Hindemith dann die Musik schreiben.

Massines erste Ideen für eine tänzerische Interpretation von Giottos Bildern führte zu einem gemeinsam entworfenen "Libretto." (Dieser Ausdruck, den Hindemith selbst benutzte, bezieht sich hier natürlich nicht auf ein dramatisches Textbuch, sondern nur auf einen Plan zum Ablauf der dramatischen Handlung – ein Gerüst, innerhalb dessen das gemeinsame Kunstwerk Form annehmen sollte, nicht aber einen Bestandteil des späteren Werkes.) Daraufhin komponierte Hindemith zunächst die Musik und sandte sie an Massine. Beide arbeiteten während der ersten Wochen der Choreografie-Proben gemeinsam und diskutierten dabei Einzelheiten sowie Gesamtplan des musikalischen und tänzerischen Ausdrucks.

Die folgenden Kapitel wollen aufzeigen, wie Giotto in der Freskenserie, die Hindemith und Massine begeisterte und inspirierte, dem Leben und Denken des Heiligen gerecht zu werden suchte, wie zusätzlich herangezogene literarische Quellen (insbesondere die frühen Biografien und frommen Anekdotensammlungen zum "Bräutigam der Armut") den Entwurf der künstlerischen Mittler beeinflussten, und wie zuletzt die körperliche und musikalische Gestik zu einem Werk führte, das der Gesamtaussage des Bildzyklus gerecht wird, aber zugleich über das visuell Vermittelte hinaus deutet.

Der heilige Franziskus von Assisi

Franziskus, Sohn des wohlhabenden Stoffhändlers Bernardone, wurde 1181/82 in der umbrischen Stadt Assisi geboren. Als reicher Erbe verbrachte er seine Jugend mit gedankenlosen Vergnügungen. Im Alter von 20 Jahren ließ er sich aus Langeweile und Spaß am Kampfgetümmel als Soldat für den Krieg zwischen Assisi und der Nachbarstadt Perugia anwerben und geriet in Gefangenschaft. Als er schließlich wieder auf freien Fuß gesetzt wurde, war er schwer krank; als seine Gesundheit wieder hergestellt war, schien er ein anderer Mensch. Seine Berufung zeigte sich zunächst darin, dass er plötzlich tiefes Mitleid für Arme und Kranke empfand. Um sich vor sich selbst zu beweisen, bat er Gott, ihm eine Begegnung mit einem Leprakranken zu bescheren, damit er seine neue Liebesfähigkeit an denen prüfen könne, die ihm bisher als besonders abstoßend erschienen waren. Dies wurde ihm gewährt, und die Umarmung – so erzählte man bald im ganzen Lande – wurde für beide Männer zu einem kathartischen Erlebnis.

Wenig später hörte Franziskus während eines Gebets in einer halb verfallenen kleinen Kirche das Kruzifix zu sich sprechen. Eine Stimme forderte ihn auf, er möge gewahr werden, dass Gottes Haus in Gefahr sei einzustürzen; er sei aufgerufen, es zu stützen. Franziskus begann daraufhin zunächst, mit bloßen Händen die kleine Kirche zu restaurieren, und verstand erst später, dass die Aufgabe im übertragenen Sinne gemeint war und sich auf die Erneuerung des geistigen Kirchengebäudes bezog. Eine dritte Berufungserfahrung traf ihn in Form eines Traumes. Drei Gestalten, die er als "Armut", "Keuschheit" und "Gehorsam" erkannte, riefen ihn auf, ihnen zu folgen. Als er erwachte, gelobte er, dass er von nun an "mit Frau Armut verheiratet sein" und sein Leben der Keuschheit und dem Gehorsam weihen wollte. Er brach mit seinem weltlich ehrgeizigen Vater, indem er ihm öffentlich die edlen Gewänder, die zu seinem neuen Leben nicht mehr passten, zurückgab, und begann ein Leben als Bettler, Wanderprediger und barmherziger Pfleger seiner an Körper oder Seele kranken Mitmenschen.

Bald scharten sich Jünger um Franziskus, und schon 1215 waren es so viele, dass er um die päpstliche Anerkennung seines Ordens ersuchte. In dem Maße, wie die religiöse Gemeinschaft wuchs, entwickelten sich jedoch Meinungsverschiedenheiten unter den "kleinen Brüdern", insbesondere in Bezug auf Fragen der absoluten Armut und Demut. Ein strenges Verständnis schien den Besitz von Büchern zu verbieten und dem Erwerb von Wissen entgegen zu stehen, während doch missionarische Aufgaben und Lehrtätigkeit beides voraussetzen. Da Franziskus sein eigenes Gebot des Gehorsams

so verstand, dass er seinen Brüdern nicht seine Autorität als Ordensgründer auferlegen dürfe, beugte er sich dem Druck seiner ehrgeizigeren Mitbrüder und übergab die Leitung des Ordens einem Nachfolger. Er verbrachte die letzten Jahre seines kurzen Lebens krank und einsam, versorgt nur von einigen treuen Freunden. 1224 hatte er auf einem Berg ein ekstatisches Erlebnis: Er sah im Himmel einen gekreuzigten Engel und empfing die Stigmata, die die einflussreicheren (und skeptischeren) seiner Mitbrüder erst beim Waschen des Leichnams mit Schrecken und Ehrfurcht entdeckten. Geschwächt durch diese Wundmale sowie durch seine frühere Askese fühlte er, dass sein Leben dem Ende entgegen ging. 1225 komponierte er seinen *Sonnengesang*, eine Dankeshymne an Gottes Natur; er starb 1226. Sofort nach seinem Tode wurde Franziskus von Menschen aller Schichten als Heiliger verehrt, und Dichter wie Maler begannen, sein Leben zu besingen. Die Heiligsprechung durch den Vatikan nach nur 21 Monaten legt Zeugnis ab von der ungewöhnlichen Einhelligkeit, mit der alle Beteiligten die geistige Bedeutung dieses außerordentlichen Mannes einschätzten.

Seither sind mehr als 750 Jahre vergangen. Im Verlauf dieser Zeit ist die Zahl der Legenden und frommen Biografien des "Kleinen Bruders", wie er genannt werden wollte, ins Unermessliche gewachsen. Es gibt kaum einen Menschen des 12. Jahrhunderts, von dessen Leben wir eine ähnlich detaillierte Kenntnis haben. Die erste *Vita* entstand schon 1228 auf Betreiben Papst Gregors IX. im Zusammenhang mit der Heiligsprechung; ihr Autor war Thomas von Celano, einer von Franziskus' frühen Jüngern. 16 Jahre später forderten die Schirmherren der wachsenden Franziskanergemeinde die frühen Begleiter des Heiligen, von denen die meisten damals noch lebten, auf, Erinnerungen niederzuschreiben und einzureichen, damit diese wichtigen Zeugnisse rechtzeitig gesammelt werden könnten. Auf deren Basis entstand Celanos viel stärker stilisierte *Vita secunda*, die bereits deutliche Anzeichen der religionspolitischen Ausrichtung aufwies, die so viele spätere Darstellungen kennzeichnen sollte. Insbesondere das für Franziskus so wichtige Gebot der Demut wurde heruntergespielt zugunsten eines Bildes, das die Bedeutsamkeit dieses Erneuerers innerhalb der kirchlichen Hierarchie betonte. Ebenso wie die Evangelien, die ja erst viele Jahre nach der Hinrichtung auf Golgatha niedergeschrieben wurden, Biografie und Legende mit ersten Versuchen doktrinärer Festschreibung vermischen, sollten auch die frühen "Lebensbeschreibungen" des Franziskus vielen Zielen dienen, die über die Erinnerung an ein begnadetes Menschenleben hinausgingen. Als der später selbst heilig gesprochene Bonaventura 1260-61 seine *Legenda Maior Sancti Francisci* schrieb, sorgte er dafür, dass diese von nun an als

'offizielle' Biografie gelten würde, indem er alle abweichenden Berichte über den Heiligen und seine Lehre, derer er habhaft werden konnte, verbrannte. Insbesondere argumentierte er, dass gesittete Anhänger der nächsten Generation nicht durch skandalöse Geschichten verunsichert werden sollten, in denen Menschen radikaler Gewissenskonsequenz die öffentliche Ordnung störten, indem sie halbnackt von Kirchenkanzeln predigten (wie Franziskus es getan hatte). Auch von anderen Dingen, befand er, war es besser zu schweigen, denn manches in Franziskus' Leben musste eine Kirche beunruhigen, die Wunder zwar im Prinzip begrüßte, ihnen jedoch in der Praxis feindselig begegnete.

Eine solche Verharmlosung und hierarchiefreundliche Umdeutung verletzte viele, die Franziskus persönlich gekannt hatten und mit ihm daran glaubten, dass das institutionalisierte Christentum einer Neubesinnung bedurfte, nicht aber einer Bestätigung seiner Machtstrukturen. Bald entstanden inoffizielle Erinnerungen, in denen viele der angeblich empörenden Verhaltensweisen des "kleinen Bruders" liebevoll aufgezeichnet wurden. Häufiger als jeder andere Heilige wurde der demütige Mönch aus Assisi dabei mit Jesus verglichen. Seine Betonung absoluter Besitzlosigkeit, seine Aufforderung, für den Dienst an Gott mit seiner Familie zu brechen, und schließlich die Kreuzigungswundmale waren nur die auffälligsten der vielen empfundenen Parallelen. Um 1250-1260 begann ein Mönch namens Ugolino von Montegiorgio, Anekdoten zu sammeln, die nach seiner Meinung und der anderer Anhänger in den offiziellen Biografien zu Unrecht ausgelassen waren. Diese Sammlung wurde im Verlauf der ersten 130 Jahre ausschließlich heimlich verbreitet und abgeschrieben, wobei unzählige Hände die Begebenheiten durch weitere Details ergänzten bzw. 'richtig stellten'. Das Ergebnis ist heute unter dem Kollektivbegriff der *Fioretti di San Francisco* bekannt (das italienische Wort *fiori* kann außer für Blumen auch für Erinnerungen stehen; *fioretti* heißt also, wie das entsprechende griechische Wort *anthologia*, Blütenlese oder Zusammenstellung besonders schöner Einzeldarstellungen). Dieser "Blumenstrauß" oder "Blütenkranz" des heiligen Franziskus besteht aus 53 Kapiteln über das Leben und die Wunder des Heiligen, gefolgt von 5 Reflexionen über die Stigmata.

Neben dieser literarischen Richtigstellung aus volkstümlicher Sicht trugen auch die bildenden Künstler entscheidend dazu bei, dem "Poverello" – und nicht dem hochstilisierten Gründer eines nur allzu bald zu Macht kommenden Ordens – ein Denkmal zu setzen.

Giottos Fresken in der Bardi-Kapelle

Giotto trug bereits in den ausgehenden Jahren des 13. Jahrhunderts zum erstenmal zu einer bildlichen Darstellung der Geschichte des heiligen Franziskus von Assisi bei, als er den Auftrag erhielt, sich an der Fresko-Ausschmückung der Basilica di San Francesco in Assisi zu beteiligen. Diese zweistöckige Kirche, die über der Krypta mit dem Grab des Heiligen errichtet wurde, bot in ihren beiden übereinander liegenden einschiffigen Räumen vier lange Wände für Wandmalereien. Giottos Aufgabe war es, die Fresken im unteren Drittel der Oberen Basilika zu malen, einen Zyklus, dem er den Titel "*Storie di San Francesco*" [Geschichten von heiligen Franziskus] gab. Giotto stellt Franziskus hier dar, wie er ihn sich nach Bonaventuras "Großer Legende" vorstellte. Allerdings begegnet uns in seinem Protagonisten nicht der beinahe übermenschliche Held einer Hagiografie, sondern ein Mensch aus Fleisch und Blut, wenn auch von stilisierter Fehlerlosigkeit, dessen Lebensgrundsätze und ungewöhnlichen Gaben durch anekdotisch skizzierte Szenen hervorgehoben werden.

25 Jahre später hatte Giotto Gelegenheit, sich dem Thema noch einmal zuzuwenden. Er erhielt den Auftrag, vier der Familienkapellen in der großen Heiligkreuzkirche seiner Heimatstadt Florenz auszumalen. Nur zwei dieser Kapellen haben mit ihren Fresken die Jahrhunderte überdauert: die der Bankiersfamilien Peruzzi und Bardi. In beiden Kapellen haben die Wandmalereien allerdings im Lauf der Zeit sehr gelitten. Was den Erosionsprozessen von Wind und Wetter widerstanden hatte und noch erkennbar war, wurde im 19. Jahrhundert "repariert" – d.h. übermalt und zum Entsetzen heutiger Historiker kühn ergänzt. Zum Glück konnte die echte Schicht jedoch in den Jahren 1958-59 gewissenhaft restauriert werden. Seither erhalten Besucher einen zwar unvollständigen, aber dennoch faszinierenden Blick in erstaunlich frischen Farben. Während die Fresken der Peruzzi-Kapelle um die Geschichten von Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten kreisen, ist die Bardi-Kapelle einer neuen Version der *Storie di San Francesco* gewidmet.

Sowohl in seinem frühen Zyklus für die Basilika in Assisi als auch in den Fresken für die Bardi-Kapelle schuf Giotto nicht nur eine ganz neuartige Darstellungsweise, sondern entwarf zugleich seine eigene bildnerische Interpretation des Heiligen. Wie der italienische Kunsthistoriker Roberto Salvini anmerkt, ist Giottos Behandlung der Legende nicht so sehr deswegen anders als die malender Zeitgenossen, weil sie naturalistischer ist, sondern vor allem aufgrund der Einfachheit und der inneren Ordnung, die in diesen Bildern zu spüren ist. In jedem Erzählmoment isoliert Giotto die vorherrschende Note

des dramatischen Erlebens. Indem er sich auf menschliche Ereignisse konzentriert, scheint er im religiösen Ethos die Motive menschlichen Verhaltens zu suchen.

Die Ausmalung der Bardi-Kapelle besteht aus folgenden Komponenten:

- An zentraler Stelle, über dem Eingang zur Kapelle, sieht man die berühmte Darstellung, wie der heilige Franziskus die Wundmale Christi empfängt. Dieses Fresko ist also nicht nur für die Kapellenbesucher selbst gedacht, sondern für die gesamte Kirchengemeinde.

ABBILDUNG 28: Giotto, *Der heilige Franziskus empfängt die Stigmata*
Bardi-Kapelle, Santa Croce, Florenz



- In der Kapelle, dem Eingang gegenüber, grüßt uns heute eine Art Altarbild, eine aus vielen Einzelpanelen zusammengesetzte Tafel. Sie stammt von einem anonymen Meister der ersten Generation nach dem Tod des Heiligen, wurde aber erst viel später in die Bardi-Kapelle überführt. Die 21 Szenen, die die zentrale Darstellung mit dem stehenden Franziskus umgeben, zeigen den "kleinen Bruder" als einen Mann des Mitleids und erinnern auch an einige der ihm zugeschriebenen Wunder. (Die hohen Fenster hinter diesem Altarbild sind umgeben von Porträts anderer Heiliger. Eines, das die heilige Klara darstellt, ist vermutlich von Giotto; die anderen sind so stark beschädigt, dass sie als verloren angesehen werden.)
- Die beiden Seitenwände der Kapelle sind mit je drei giottoschen Fresken geschmückt. Um die Bilder in einer Reihenfolge zu sehen, die der Chronologie der Lebensgeschichte entspricht, müssen unsere Augen eine Fragezeichen-Kurve beschreiben:

1. *Die Aufgabe der Besitztümer,* (Lünette links)	2. *Die Billigung der Ordensregel* (Lünette rechts)
3. *Die Feuerprobe* (Mitte rechts)	4. *Die Erscheinung in Arles* (Mitte links)
5. *Der Tod des heiligen Franziskus* oder *Der Beweis der Stigmata* (unten links)	6. *Die Erscheinung vor Bruder Augustinus und vor dem Bischof* (unten rechts)

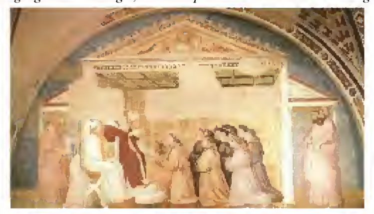
Hindemiths und Massines *Nobilissima Visione* bezieht seine Inspiration aus den 7 besser erhaltenen Fresken, die ich daher noch etwas genauer beschreiben möchte. Die große *Stigmatisierung* zeigt den heiligen Franziskus allein auf einem kahlen Berg nahe einer kleinen Kapelle. Er scheint ins Gebet versunken, als er plötzlich hinter sich eine himmlische Erscheinung spürt. Noch auf einem Knie dreht er sich um und sieht mit erhobenen Händen aufwärts. In der Höhe schwebt ein Wesen halb Christus, halb Engel: eine männliche Figur, ans Kreuz geschlagen, mit Heiligenschein, zahlreichen Flügeln und einem wehenden weißen Tuch um den unteren Teil des Körpers. Goldene Strahlen verbinden jedes der Wundmale dieses Gekreuzigten mit den entsprechenden Punkten am Körper des knienden Franziskus.

Die Aufgabe der Besitztümer zeigt die Konfrontation der geistigen mit der materiellen Macht. Auf dem Platz vor dem Bischofspalast stehen Menschen in zwei Trauben zusammen. Links sieht man Vater Bernardone mit allerlei gut gekleideten Städtern, die seine gesellschaftliche Stellung bestätigen. Über seinem Arm trägt er die Gewänder, die ihm sein Sohn zurückgegeben hat zum Zeichen, dass er allem Weltlichen entsage.

ABBILDUNG 29: Giotto, die Fresken an der linken Wand der Bardi-Kapelle: *Die Aufgabe der Besitztümer*, *Die Erscheinung in Arles* und *Der Beweis der Stigmata*



ABBILDUNG 30: Giotto, die Fresken an der linken Wand der Bardi-Kapelle: *Die Billigung der Ordensregel*, *Die Feuerprobe* und *Die zwei Erscheinungen*







Bernardone ist sichtlich wütend, wird aber von seinen Mitbürgern daran gehindert, seinen Sohn zu schlagen. Ihm gegenüber in der rechten Bildhälfte steht ein fast nackter Franziskus, den der Bischof schützend mit seinem Mantel umhüllt. Der Bischof ist von allerlei Klerikern umgeben. Der Hintergrund beider Gruppen zeigt zwei Szenen, in denen jeweils ein Kind gezüchtigt wird – als wollte Giotto in diesem neutralen Bereich kompensieren, was in der Hauptszene verhindert wird: die körperliche Bestrafung des Ungehorsamen durch die enttäuschten Eltern. In *Die Billigung der Ordensregel* knien Franziskus und seine Jünger vor dem Thron des Papstes. Dieser hat eine Hand segnend über eine Schriftrolle erhoben, deren Enden er und Franziskus halten. Mit der freien Hand deutet der Heilige auf sich selbst als Urheber des Dokuments und Führer des neuen Ordens.

Die Feuerprobe erinnert an eine Episode aus dem fünften Kreuzzug, zu dem Papst Innozenz III. aufgerufen hatte und an dem Franziskus teilnahm. Der Legende nach erbot sich Franziskus, zusammen mit den falschen Priestern des Sultans von Babylon durchs Feuer zu gehen, um seinen Glauben zu beweisen. Doch keiner der babylonischen Priester war bereit, auf Franziskus' Aufforderung einzugehen, die Flammen mögen die Wahrheit zum Vorschein bringen; stattdessen flohen sie beschämt. Das Fresko zeigt in der Bildmitte den Sultan auf einem großen Thron; er zeigt auf Franziskus, der auf einer Seite steht, jenseits eines lodernden Feuers. Die Augen des Sultans blicken nach der anderen Seite. Dort sind seine eigenen Religionsverwalter im Aufbruch begriffen. *Die Erscheinung in Arles* zeigt die Episode, die sich bei einem Kapiteltreffen ereignet haben soll. Während der (später heilig gesprochene) Franziskaner Antonius von Padua über die Bedeutung des Kreuzes Christi predigte, hatten die Lauschenden plötzlich eine Vision: ihnen erschien Franziskus mit zum Segen ausgebreiteten Armen. Der Ordensgründer, der nicht bei allen Regionalversammlungen anwesend sein konnte, hatte seinen Brüdern versichert, er würde stets im Geiste bei ihnen sein. Im Fresko sehen wir Franziskus im bogenförmigen Tor schweben, das sich in der Mitte der Wand des Kapitelsaales, die den Bildhintergrund begrenzt, öffnet.

Die beiden Fresken im untersten Drittel der Kapellenwände stellen Szenen dar, die sich nach dem Tod des Heiligen abgespielt haben sollen. Auf der linken Wand sieht man den aufgebahrten Leichnam umgeben von fünf knieenden Männern, die die Stigmata an Franziskus' Händen, Füßen und Seite küssen. Schon Bonaventura hatte geschrieben, dass die Kunde von den Wundmalen Christi, die viele der Franziskus-Jünger bei der Waschung des Leichnams zum erstenmal aus der Nähe sahen, sich wie ein Lauffeuer verbreitet hätte. Viele fern lebende Brüder und auch fromme Laien reisten

daraufhin nach Assisi, um das Wunder mit eigenen Augen zu sehen. In Giottos Fresko ragen aus den drei Gruppen am Fußende, Kopfende und an der Seite der Bahre zwei Männer heraus. Einer blickt ganz versunken in Franziskus' Gesicht; der andere, der neben ihm steht, zeigt auf eine himmlische Erscheinung. In dieser Vision, hoch über der Szene um die Totenbahre, sehen wir Franziskus mit erhobenen Armen und deutlich erkennbaren Wundmalen in den Handflächen, wie er von Engeln in den Himmel entrückt wird. Mit diesem Fresko scheint der Künstler zwei Ziele verfolgt zu haben: ein biografisch-realistisches und ein hagiografisch-mystisches. Daher ist das Bild auch unter zwei Titeln bekannt: als *Der Tod des heiligen Franziskus* und als *Der Beweis der Stigmata.* Wie in Ergänzung hierzu kombiniert das Fresko im unteren Drittel der gegenüberliegenden Wand zwei Szenen, die gemeinsam einen einzigen Gedanken ausdrücken: *Die Erscheinung vor Bruder Augustinus* und *Die Erscheinung vor Bischof Guido von Assisi.* Die Geschichten gehen auf Bonaventura zurück. Der berichtet, dass Bruder Augustinus, als er schon sehr krank war und lange das Sprechen aufgegeben hatte, plötzlich ausrief: "Warte auf mich, Vater, ich komme mit dir", worauf er starb und dem soeben an anderem Ort verstorbenen Franziskus folgte. Ähnlich sah der für Franziskus' Heimstadt verantwortliche Bischof, der in den Bergen von San Michele Arcangelo unterwegs war, plötzlich den Heiligen vor sich und hörte ihn ankündigen: "Jetzt gehe ich zu meinem Schöpfer". Auch diese Vision geschah genau zu dem Zeitpunkt, da Franziskus in beträchtlicher Entfernung verschied. Giottos Fresko zeigt im linken Teil den Bruder Augustinus, wie er sich bereit macht, Franziskus auf dessen letzter Reise zu folgen, und im rechten Bischof Guido, wie er staunend zu Franziskus blickt, der in einer überirdischen Vision zum Himmel auffährt.

Hindemiths und Massines Ballett über den Troubadour Gottes

Massine beschreibt in seiner Autobiografie, dass er zunächst Zweifel hatte, als Hindemith vorschlug, ein Ballett über Giottos Fresken zu entwerfen; er befürchtete sogar, ein solches Vorhaben könnte als Sakrileg aufgefasst werden. Doch dank des religiösen Respekts und der Einfühlungsgabe der beiden Künstler entstand ein Werk, das alle überzeugte. Wie der Dichter François Mauriac schrieb, nachdem er die Uraufführung gesehen hatte: "Ich war mir nicht darüber klar gewesen, dass Tanz der Art, wie ihn dieser große Künstler versteht, das Schönste und Heiligste in der Welt ausdrücken kann: wie die Liebe zu Gott von der Seele eines jungen Mannes Besitz ergreift."

Den ganzen Sommer über korrespondierten die beiden Künstler. Massine schwankte zwischen zwei Plänen, von denen sich einer auf die Wunder, der andere auf Lebensgeschichte und Charakter des Heiligen konzentrieren würde. Hindemith plädierte für den zweiten Plan sowie dafür, das Werk nicht *Fioretti* zu nennen sondern *Nobilissima Visione*, ein Titel, der sich im Deutschen mit "edelste Vision" oder "höchst vornehme Schau" nur unzureichend wiedergeben lässt. (Für die erste Amerika-Tournee des Balletts wurde später allerdings der für das dortige Publikum verständlichere Titel *Saint Francis* gewählt.) Sobald Massine erste Vorstellungen für die Choreografie entwickelt hatte, trafen sich die beiden Männer für eine Arbeitswoche im September 1937, um den genauen Handlungsablauf festzulegen. Hindemith reichte daraufhin seinem Verleger und Sponsor Schott das unten kurz beschriebene "Libretto" ein und komponierte zügig sowohl das gesamte Ballett als auch eine dreisätzige Orchestersuite, die wesentliche Abschnitte aus dem musikalischen Material des Balletts verarbeitet. Diese Suite, die das Publikum auf das eigentliche Tanzwerk neugierig machen sollte, wurde bereits ein Jahr später, am 13. September 1938, in Venedig uraufgeführt und ist heute viel bekannter als die vollständige Ballettmusik – was in Anbetracht der großen Menge wertvollen Materials, das sie auslässt, sehr zu bedauern ist. Derweil bat Massine um Hindemiths Eindrücke zu den letzten choreografischen Proben, die im Mai 1938 in Monte Carlo stattfanden.

Der Tanz verzichtet bewusst auf alle äußere Virtuosität. Die Schritte sind stilisiert, als wollten sie die zurückhaltende Gestik in Giottos Fresken nachempfinden. Massine betont in seiner Autobiografie, dass er das Werk nicht eigentlich als ein Ballett auffasste, sondern als "eine dramatisch-choreografische Interpretation von Franziskus' Leben, in der Hindemith, Tschelichev [der Bühnen- und Kostümbildner] und ich versuchten, eine Stimmung mystischer Erhabenheit aufrecht zu erhalten".

Die Geschichte wird in fünf Szenen entwickelt. Einzelheiten basieren wesentlich auf dem zur Zeit der Entstehung einflussreichsten Buch über den heiligen Franziskus, Paul Sabatiers *Vie de Saint François*, einer Hagiografie, die der franziskanische Gelehrte 1894 auf der Grundlage von Celanos zwei *Vitae*, Bonaventuras *Legenda Maior,* den *Fioretti* und der damals gerade neu rekonstruierten *Legende von den drei Begleitern* geschrieben hatte. Massine erwähnt die sehr erfolgreiche, bereits in der 30. Auflage erschienene Studie Sabatiers in seiner Autobiografie, und Hindemith hatte sie mit Sicherheit ebenfalls gelesen.

Szene 1. In Vater Bernardones Geschäft. Der junge Franziskus und seine drei Begleiter helfen dem Vater, vor adligen Käufern edle Tuche auszubreiten. Ein Armer in Lumpen kriecht herein und bittet um Almosen. Franziskus tritt ihn ärgerlich und scheucht ihn zur Tür, bereut sein Verhalten jedoch sofort, läuft ihm nach und gibt ihm seinen ganzen Geldbeutel. Ein Ritter stolziert herein und fordert Franziskus heraus, doch einmal ein Schwert in die Hand zu nehmen. Im nachfolgenden Scheinduell unterliegt Franziskus, geht über seinen Ärger jedoch mit einem Achselzucken hinweg, stattet sich mit Rüstung, Helm und Schwert aus und zieht in den Krieg.

Szene 2. Ein Lager am Straßenrand, Franziskus unter Soldaten. Eine reisende Familie fällt mit all ihrer Habe in die Hände der Soldaten, die den Mann foltern, die Frau davontragen und die Besitztümer plündern. Franziskus ist entsetzt und versucht einzugreifen, wird jedoch brutal zurückgestoßen. In seiner Verzweiflung hat er eine Vision: Ihm erscheinen die allegorischen Figuren Armut, Keuschheit und Gehorsam. Die drei Figuren bewegen sich in maßvollem Tanz, der ein Leben in sanfter, ruhiger Frömmigkeit symbolisiert. Nachdem die Vision verblasst ist, bleibt Franziskus noch lange wie entrückt sitzen.

Szene 3. Im Haus von Franziskus' Vater wird ein Fest gefeiert. Die Tische sind mit goldenen Schalen voller Speisen üppig gedeckt; die Gäste amüsieren sich. Franziskus tritt sehr bedrückt ein. Seine Freunde begrüßen ihn begeistert und fordern ihn auf, von seinen Kriegserlebnissen zu erzählen. Zögernd berichtet er von schrecklichen Eindrücken und tiefer Verzweiflung. Die Freunde tanzen um ihn herum und drücken ihm einen Kranz auf die Stirn. Ungehalten reißt er sich den Kranz herunter und schleudert ihn fort. In dem Augenblick schleicht eine Gruppe Bettler in der Hoffnung auf Überbleibsel in den Bankettsaal. Franziskus läuft mit ausgestreckten Armen auf sie zu, umarmt sie und übergibt ihnen die Speisen seines Vaters, die Weinschalen und sogar die Tischtücher. Als Bernardone die Verschwendung seines Vermögens bemerkt, gerät er in schreckliche Wut. Franziskus jedoch entledigt sich demütig seiner wertvollen Kleider, legt sie seinem Vater zu Füßen, und steht in nichts als einem einfachen weißen Untergewand da. Die dankbaren Bettler bieten ihm Deckung, und in ihrem Schutz verlässt Franziskus das Haus seines Vaters für immer.

Szene 4. Eine öde Lichtung inmitten der Wildnis. Franziskus, allein auf Wanderschaft, bittet um ein himmlisches Zeichen. Plötzlich ist sein Geist von einer Flut freudiger Musik erfüllt. Er hebt zwei Zweige auf, legt sich den einen als imaginäre Geige unter das Kinn, bewegt den anderen wie einen Bogen darüber und tanzt verzückt. Dann setzt er seine Wanderung fort. Dabei trifft er auf Bauern, die in Furcht vor einem schrecklichen Wolf leben, der ein Opfer nach dem anderen reißt.

Als der Wolf von seinem nächsten Beutezug zurückkehrt, sieht er sich Franziskus gegenüber. Die Bauern und auch die drei Begleiter, die sich inzwischen zu Franziskus gesellt haben, sind voller Angst, doch Franziskus nähert sich dem Wolf, beruhigt ihn und führt ihn zum Dorf mit der Aufforderung, den Bauern von nun an als zahmer Freund zu dienen. Daraufhin legen er und seine Begleiter sich zum Schlafen auf den nackten Boden. Frau Armut, die anmutige Figur seiner früheren Vision, erscheint noch einmal, und Franziskus verpflichtet sich durch einen symbolischen Ringtausch zu einer mystischen Verbindung mit ihr. Dankbar empfängt er den Mönchsgürtel, den sie ihm um die Taille legt. Voller Freude feiern sie ihre himmlische Hochzeit mit einem frugalen Mahl aus Wasser und Brot.

Szene 5. Aus allen Himmelsrichtungen strömen franziskanische Ordensmänner und -frauen in Kapuzenkutten herbei. Ihre Bewegungen beschreiben ein Muster und ihre Hände flattern, um den Flug der Vögel zu symbolisieren, denen Franziskus einst predigte. Franziskus und seine drei Begleiter werden von Frau Armut auf eine Anhöhe geführt, die in dem Augenblick, da der Vorhang fällt, in das Licht der Verklärung getaucht wird.

ABBILDUNG 31: Léonide Massine als Franziskus und Nini Theilade als Armut im Ballett *Nobilissima Visione*



Die Version der Franziskus-Legende, die Massines Choreografie hier erzählt, porträtiert Franziskus als einen Mann, der zwar in seiner Jugend oberflächlich und gedankenlos war, jedoch schon damals der Reue und der moralischen Entrüstung fähig war. Dies zeigen seine Reaktionen, nachdem er einen Bettler getreten hatte und später Zeuge der Grausamkeiten seiner Kommilitonen wurde. Die allzu naiven Einzelheiten, die die jeweiligen Lebensabschnitte schmücken – insbesondere die konkrete Heiratszeremonie mit Frau Armut und die Bekehrung des wilden Wolfes – sind von der Bilderwelt der *Fioretti* inspiriert. Diesem Werk verdankt sich auch die Freiheit im Umgang mit historischen "Fakten"; so entledigt Franziskus sich seiner reichen Kleider hier nicht vor dem Bischofspalast (wie alle Quellentexte übereinstimmend berichten und auch Giotto es darstellt), sondern im Haus seines Vaters. Dies hat zur Folge, dass sein unzureichend bekleideter Körper nicht von der offiziellen Robe des Kirchenfürsten, sondern von den Lumpen der Bettler sorgend verdeckt wird – was tatsächlich viel mehr in seinem Sinne gewesen wäre. Bei der Geschichte vom Überfall der Soldaten auf die Reisenden und der Übergabe des goldenen Geschirrs und der edlen Tischtücher an die Bettler scheint es sich um eine Erfindung Massines oder Hindemiths zu handeln.

Während man also die dramaturgischen Details zu den verschiedenen modernen und historischen Textquellen zurückverfolgen kann, bemerken Ballettkritiker einhellig, dass der Stil der tänzerisch-visuellen Darstellung, insbesondere die Vermittlung von Gefühlen in Körperhaltung und Gesichtsausdruck, direkt von Giotto beeinflusst scheint. Der Eindruck, den dieser legendäre Tanz in der Erinnerung des Publikums hinterließ, lässt sich vielleicht am besten wiedergeben in den Worten des *New York Times*-Kritikers John Martin, der die Choreografie am 23. Oktober 1938 "eines der eindrucksvollsten und schönsten Tanzwerke unserer Zeit" nannte.

> Die Produktion – unorthodox in Bezug auf ihr Thema, erhaben im Ton und revolutionär in ihrem choreografischen Vorgehen – erwuchs aus dem Mut, eine Idee ohne Rücksicht auf Vorbilder oder Folgen durchzuziehen. Massine hat nicht nur Franziskus' spezifische Entwicklung, sondern darüber hinaus ein meisterhaftes Bild der mittelalterlichen Welt entworfen, in der er lebte und handelte. ... Die Bewegungen verleugnen nicht ihre Herkunft aus dem klassischen Ballett, sind jedoch von einem extravaganten Stil berührt, der eindeutig zurückgeht auf mittelalterliche Buchmalerei und auf jene Künstler, die wir heute "Primitive" nennen und äußerst anregend finden. Wenn die Choreografie auch bewusst naiv erscheint,

so ist sie doch nie lediglich niedlich oder wunderlich, sondern stets äußerst würdevoll und ehrlich. Bei allen Abweichungen und Beschränkungen fließt dieser Tanz ganz wunderbar und erweist sich als in jeder Hinsicht angemessen, Gefühle eloquent zu vermitteln. Wie der heilige Franziskus selbst, ist die Choreografie gleichzeitig asketisch und freudig, karg und farbenfroh.

Die Ballettmusik und ihre Symbolik

Die Musik, die Hindemith für diese Choreografie schrieb, besteht aus 11 Sätzen, von denen mehrere durch wechselnde Tempi und Metren zusätzlich unterteilt sind. Vier der Sätze und ein Teilabschnitt eines fünften bilden zudem die dreisätzige Orchestersuite.

	Das Ballett		**Die Suite**
I	Einleitung und Lied des Troubadours		
II	Tuchkäufer und Bettler		
III	Der Ritter		
IV	Marsch – Lebhaft – Wie früher	IIa	Marsch – Lebhaft – Wie früher
V	Erscheinung der drei Frauen – Pastorale. Koda	IIb	Langsam Pastorale
VI	Festmusik		
VII	Schluss des Festes – Lebhaft – Im Zeitmaß der früheren Pastorale – Wie vorher		
VIII	Meditation – Sehr langsam I a		Einleitung
IX	Geigenspiel. Der Wolf: Ruhig bewegt – Lebhaft, etwas plump – Ruhig fließend		
X	Kärgliche Hochzeit: Rondo	Ib	Rondo
XI	*Incipiunt laudes creaturarum* (3/4)	III	Passacaglia

Die musikalischen Abschnitte stehen zum Handlungsablauf, wie ihn das Libretto beschreibt und die Choreografie im Einzelnen ausführt, in folgender Beziehung:

	Die Musik	**Die Geschichte**
I	Einleitung und Lied des Troubadours	Ouvertüre (Takt 1-100); der heilige Franziskus
II	Tuchkäufer und Bettler	*Sz. 1*: Die Ereignisse in Bernardones Laden
III	Der Ritter	*Sz. 1*: Franziskus lernt den Ritter kennen
IV	Marsch	*Sz. 2*: Soldaten in einem Lager am Straßenrand
	Lebhaft	*Sz. 2*: Reisende nähern sich
	Wie früher	*Sz. 2*: Die Soldaten überfallen die Reisenden
V	Erscheinung der drei Frauen	*Sz. 2*: Die Vision von Armut, Gehorsam und Keuschheit
	Pastorale. Koda	*Sz. 2*: Franziskus allein, verzückt
VI	Festmusik	*Sz. 3*: Party im Haus der Bernardone
VII	Schluss des Festes	*Sz. 3*: Franziskus' Melancholie
	Lebhaft	*Sz. 3*: Freunde ermutigen ihn, lustig zu sein
	Im Zeitmaß der früheren Pastorale	*Sz. 3*: Franziskus erzählt von den Schrecken des Krieges
	Wie vorher	*Sz. 3*: Freunde ziehen ihn zum Tanz; er beschenkt die Bettler und gibt seinem Vater die Kleider zurück
VIII	Meditation	*Sz. 4*: Fr. bittet um ein göttliches Zeichen
	Sehr langsam	*Sz. 4*: Freudenmusik, Verzückung
IX	Geigenspiel. Der Wolf	*Sz. 4*: Bauern
	Lebhaft, etwas plump	*Sz. 4*: Der Wolf
	Ruhig fließend	*Sz. 4*: Fr. und seine Freunde legen sich schlafen
X	Kärgliche Hochzeit	*Sz. 4*: Die Vermählung mit Frau Armut
XI	*Incipiunt laudes creaturarum*	*Sz. 5*: Franziskanische Mönche und Nonnen versammeln sich und tanzen; Franziskus' Vögel entfliegen; Himmelfahrt des heiligen Franziskus

Unter den 11 Sätzen der hindemithschen Partitur sind einige, die für den Hörer unmerklich ineinander übergehen (besonders I–II und VII–VIII); andere dagegen sind durch deutliche Kontrastwirkungen in mehrere Abschnitte gegliedert (V, VII, VIII, IX). Bedenkt man, dass die musikalischen Sätze zudem in sehr unregelmäßiger Beziehung zu den fünf choreografisch verwirklichten Szenen stehen, so fragt man sich, welche Überlegung Hindemith veranlasst haben mag, seine Satznummerierung gerade so vorzunehmen. Viele andere Möglichkeiten wären denkbar und gleichermaßen überzeugend.

Die Entsprechung in der Anzahl der Strukturelemente ist umso auffälliger, als sie für die tänzerische Realisierung der Handlung von keinerlei Belang ist. Warum also die ungewöhnliche Anzahl von 11 Sätzen?

Etwa drei Jahre, bevor Hindemith seine *Nobilissima Visione* schrieb, hatte er die Zahl 11 prominent als Ordnungsprinzip in einer Komposition eingesetzt, die ebenfalls – wenn auch viel indirekter – von einem Heiligen handelt. Die berühmte Versuchungsszene in seiner Oper *Mathis der Maler* besteht aus 11 Segmenten. Auch in der auf Exzerpten der Opernmusik basierenden *Sinfonie Mathis der Maler* reproduziert der Komponist für den Satz, der "Die Versuchung des heiligen Antonius" überschrieben ist, die Einteilung in 11 Abschnitte, obwohl er die Hälfte der Musik dieses Satzes neu komponierte und es zudem, da sie losgelöst von der Bühnenhandlung erklingt, keine äußere Veranlassung für die Aufrechterhaltung dieser Gliederung zu geben scheint. Im Falle der "Versuchung des heiligen Antonius" kann man eine mögliche Erklärung für die Zahl 11 in der Anzahl der Monster vermuten, mit denen Grünewald in der entsprechenden Tafel seines *Isenheimer Altars* den hilflos zu Boden gestürzten Einsiedler umgibt. Hindemiths intensive geistige Auseinandersetzung mit dem Schicksal des Malers Grünewald zur Zeit von Reformation und Bauernkrieg und seine faszinierende Deutung einer inneren Beziehung des Malers zu dem Heiligen, dem sein Meisterwerk gewidmet ist, lassen es glaubhaft erscheinen, dass der Komponist der *Nobilissima Visione* eine bestimmte Facette in der Charakterisierung des heiligen Franziskus mit Bezug auf den heiligen Antonius darstellen wollte. Was aber verbindet den frühchristlichen ägyptischen Anachoreten mit dem mittelalterlichen umbrischen Mystiker? Antonius begann sein religiöses Leben in extremer Einsamkeit, überwand unter Einsatz großer Kraft die schrecklichsten Versuchungen, wurde erst dann zum geläuterten Lehrer und zeitweiligen Abt einer Schar von Anhängern und starb (der Legende nach) im Alter von mehr als 100 Jahren; Franziskus wirkte schon bald nach Beginn seiner Mission als Anführer einer schnell wachsenden Bruderschaft, wurde aber später genötigt zurückzutreten und starb relativ jung und einsam. Dennoch ist der geläuterte Antonius in unseren Sprachschatz eingegangen durch seine Versuchungen, der gequälte Franziskus aber aufgrund seiner strahlenden Liebe zu allen Geschöpfen. Wenn meine Vermutung richtig ist und die 11teilige Anlage absichtsvoll, so verweist Hindemith in seiner Komposition auf etwas, was Massines Choreografie und Giottos Fresken auslassen: die "Versuchungen", denen Franziskus durch das Verhalten derjenigen unter seinen Mitbrüdern unterworfen war, die die strengen Regeln der Besitzlosigkeit und Demut zu lockern suchten.

In Bezug auf ihre innere Anlage sind viele der Sätze oder Satzabschnitte leicht verständlich und bedürfen keiner symbolischen Deutung. Dreiteilige Lied- und Tanzformen sowie die daraus erweiterten Rondoformen sind häufig und gut erkennbar:

- Der 1. Satz ist als 3teilige Liedform angelegt. Das Troubadourlied bildet den "A"-Teil; ihm folgt ein Kontrast ("B"). Zu dessen Ende öffnet sich der Vorhang, und das Lied wird variiert wiederholt.
- Im Rondo "Tuchkäufer und Bettler" ist die 1. Strophe, die der Szene in Bernardones Laden entspricht, aus dem thematischen Material des Refrains entwickelt; erst die längere 2. Strophe mit dem Bettler, den Franziskus zunächst hinauswirft und dann reumütig beschenkt, bildet einen deutlichen Kontrast. (Die andere "Episode", die am selben Ort passiert, Franziskus' Begegnung mit dem Ritter, ist als 3. Satz vom Vorangehenden abgetrennt.)
- Im "Marsch" des 4. Satzes ist die Unterscheidung der Rondoabschnitte deutlicher. Innerhalb der Rahmenabschnitte durchläuft das Refrainmaterial eine Steigerung von ***pp*** bis ***ff***, die dem Näherkommen der Soldaten Rechnung trägt. Die kurze 1. Strophe mit ihrer Halbe-Noten-Melodie kündigt von Franziskus' Anwesenheit. Die wesentlich ausführlichere 2. Strophe, deren Material durch einen Taktwechsel und das Tempo "Lebhaft" absticht, behandelt den Überfall auf die Reisenden mit einer überraschenden musikalischen Struktur, auf die ich noch zurückkommen werde.
- Die "Festmusik" im 6. Satz ist wieder in ABA-Form komponiert. Allerdings werden Hörer viel eher bemerken, dass das Material der Rahmenabschnitte weitgehend aus dem 1. Satz zitiert ist. Der Mittelteil kontrastiert nur unmerklich; die Tempovorschrift "Leicht beschwingt" kündigt einen Gegensatz an, den die Musik dann nur andeutungsweise erfüllt, und ist bei der Rückkehr zum "festlichen" Rahmenmaterial nicht einmal aufgehoben.
- Im 9. Satz, dessen Überschrift "Geigenspiel. Der Wolf" auf zwei gegensätzliche Teile schließen lässt, herrschen ebenfalls Lied- und Tanzformen. Die Erinnerung an Franziskus' ekstatisches Musizieren erklingt als Holzbläser-Melodie vor dem Hintergrund virtuoser Arpeggios in den hohen Streichern; der gefräßige, später zur Sanftheit bekehrte Wolf präsentiert sich im "Lebhaft, etwas plump". Der Satz schließt mit einer Reprise, die die Elemente beider Abschnitte ineinander webt und damit eine enge Beziehung zwischen der ekstatischen Erfahrung und der praktischen Missionsarbeit nahelegt.
- Die Verbindung mit Frau Armut, die Franziskus in der "Kärglichen Hochzeit" besiegelt, ist als ein weiteres Rondo angelegt. Interessanter als der Bau des Satzes ist hier allerdings das vertikale Spiel der Klangfarben. Wie Hindemith selbst erklärte, spiegelt der Wechsel von vielstimmigen *unisoni* mit strenger Polyphonie den tiefen Frieden und die überirdische Fröhlichkeit wieder, mit der die Hochzeitsgäste am Festmahl aus trockenem Brot und Wasser teilnehmen.

Drei Abschnitte fallen durch ihren Aufbau aus dieser Reihung schlichter Lied- und Tanzformen heraus:

- Im Mittelteil des 4. Satzes wird eine polyphone Textur, ausgelöst durch die Fugato-Einsätze der fliehenden Reisenden (*fuga* = Flucht), plötzlich und brutal von den aggressiven Rhythmen der Soldaten-Fanfaren beendet.
- Im "Schluss des Festes" umgeben Fragmente aus Franziskus' Musik, deren Unvollständigkeit wohl seine innere Zerrissenheit symbolisieren soll, zunächst eine dreiteilige Form ("Lebhaft" – "Pastorale"– "Wie zuvor"). Darauf folgen Erinnerungen: an die Musik des Festes selbst mit der oberflächlichen Lustigkeit, die Franziskus so abstößt; an die Musik der Bettler, die er schon in seines Vaters Laden gehört hatte; und an die emphatische melodische Geste, mit der er seinem Vater die reichen Gewänder zurückgab, um sich einem neuen Leben hinzugeben.
- In der abschließenden Passacaglia wird ein sechstaktiges Thema in 21 Variationen abgewandelt, wobei die Symbolik zugleich auf die große Anzahl der franziskanischen Gläubigen und das ewig gleiche, doch immer wieder neue Wunder der Schöpfung verweist.

Die thematische Verkörperung der Charaktere und Konflikte

Hindemith hat für dieses Werk eine Anzahl zyklischer Motive entworfen – thematischer Einheiten, die im Verlauf der Komposition wiederholt aufgegriffen werden und in die jeweils neue Situation eine bestimmte Bedeutungsnuance einbringen. Außerdem weist er mit Intervallbeziehungen zwischen den verschiedenen Motiven auf unterschwellige psychologische Querverbindungen hin.

Die wichtigste zyklische Komponente ist das Troubadourlied. Es handelt sich hier um ein Lied aus der Tradition der Trouvères, dem nordfranzösischen Pendant zu den für die Provence charakteristischen Troubadours. Dieses Lied charakterisiert Franziskus selbst. Hindemith mag auf die Idee, seinen Protagonisten musikalisch durch dieses Genre darzustellen, durch Franziskus' eigene Worte gekommen sein. In der ihm zugeschriebenen Schrift *Der Spiegel der Vollkommenheit* bekennt der Heilige: "Was sind denn die Diener Gottes anderes als seine Sänger, deren Aufgabe es ist, die Herzen der Menschen in geistiger Freude zu erheben." Ein Quellentext, der spezifischer darauf verweist, dass Franziskus "auf Französisch" zu singen pflegte, findet sich in einer Beschreibung, die in Celanos *Vita Secunda* ein ganzes Kapitel einnimmt und dieses Singen sowohl mit seinem verzückten, imaginären Spiel auf der aus Zweigen angedeuteten Violine als auch mit

seiner Himmelfahrt in Verbindung bringt – zwei Szenen, denen Massines Choreografie entscheidenden Raum gibt.

Französische Lieder, die die idealisierte Liebe besingen, entwickelten sich zunächst in Südfrankreich, möglicherweise im Zusammenhang mit den Katharern, religiösen Erneuerern, die die mystische Kommunion mit Gott und die Läuterung der Seelen durch strenge Askese anstrebten. Ihre Ideale weisen viele Gemeinsamkeiten mit denen des "kleinen Bruders" auf. Die entsprechenden Lieder aus den nördlichen Provinzen Frankreichs, deren Dichter-Sänger sich Trouvères nannten, waren formeller. Ein gebildeter junger Mann aus dem Assisi des 12. Jahrhunderts kannte beide Traditionen, die in Norditalien gleichermaßen Fuß gefasst hatten. Wie wichtig den verschiedensten Forschern zu Franziskus' Leben dieser Aspekt seines Charakters ist, mögen hier einige hervorstechende Beispiele belegen. So erwähnt Walter Nigg, dass Franziskus "begeistert seine provenzalischen Lieder sang", und fügt später hinzu, "Gedichte waren für ihn eine himmlische Botschaft, die er in der Form von Liedern willkommen hieß. Er bezeichnete sich als einen Minnesänger Gottes". Sophie Jewett betitelt ihre Lebensbeschreibung des umbrischen Heiligen als *God's Troubadour: The Story of Saint Francis of Assisi*. Das zweite Kapitel dieses Buches, "The Young Troubadour" überschrieben, enthält eine ausführliche Dokumentation zu Franziskus' Begeisterung für die Gesänge höfischer Liebe und Ritterlichkeit; im letzten Kapitel, "The Troubadour's Last Song", interpretiert die Autorin Franziskus' "Sonnengesang" als Beispiel dafür, dass er sich auch selbst dieses Genres bediente. Ähnlich gab der moderne französische Hagiograf Henri Queffélec seiner Lebensgeschichte des Franziskus den Titel *François d'Assise: Le Jongleur de Dieu* und verwies mit "jongleur" – einem Wort, das für Wanderschauspieler und umherziehende Sänger von Trouvère-Liedern verwendet wurde – auf denselben Hintergrund.

Mediävisten betonen die enge Beziehung zwischen den Dichtungen der *fine amour*, die den Werken der Minnesänger zugrunde lagen, und der Sprache der Marienfrömmigkeit und mystischen Theologie. Die 80 Predigten des Bernhard von Clairvaux über das Hohelied gelten als Musterbeispiel dieser Art Verschmelzung von geistiger und erotischer Bildersprache in der Mystik des 13. Jahrhunderts. Es ist demnach sehr leicht, sich vorzustellen, dass auch Franziskus sich nach seiner Bekehrung weiterhin des ihm wohlbekannten Stils der Liebeslyrik bediente, wenn auch nun mit einer anderen Adressatin.

Hindemith wählte aus dem historischen Repertoire der Trouvères das Lied "Ce fu en Mai" ("Ce fut en mai" in modernem Französisch; "Es war im Mai"). Die erste Strophe lautet, ins Deutsche übersetzt:

Es war im Mai, in lieblich hellem Wetter; wie ist die Jahreszeit doch schön.
Ich stand früh auf und ging spielen an einem Springbrunnen.
In einem Obstgarten nahe einem Busch wilder Rosen hörte ich eine *Vièle*.
Dort sah ich einen edlen Ritter und ein junges Mädchen tanzen.

Beispiel 35: Das Trouvèrelied "Ce fu en Mai" in *Nobilissima Visione*



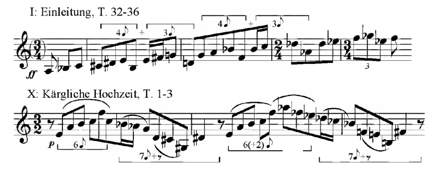
Die weiteren vier Strophen des Liedes, das dem Dichtermönch Moniot d'Arras zugeschrieben wird, sprechen von den zärtlichen Liebkosungen, die die Tanzenden austauschen, ihr Abtauchen zwischen die Blumen zum Zweck des Liebesspieles, den vorsichtigen Versuchen des Erzählers, ihnen zu folgen, ohne von ihnen gesehen zu werden, und seiner Traurigkeit darüber, dass er selbst an diesen Freuden keinen Teil hat. Spaziergänger rufen ihn an und ermutigen ihn, von seiner Bedrücktheit zu sprechen. Daraufhin erklärt er, dass er einer Dame in Liebe treu ergeben ist, für die er Schmerz und Qualen leidet. Die freundlichen Paare trösten ihn und wünschen ihm, Gott

möge ihm die Freude der Geliebten schenken. In der Tradition der Mystiker wird hier die Liebe des Troubadours zu seiner unerreichbaren Dame metaphorisch als brennende Verehrung des Frommen für die Jungfrau – und durch sie, für Christus – interpretiert. Indem Hindemith den heiligen Franziskus musikalisch durch ein Liebeslied dieser Tradition porträtiert, betont er dessen tiefe Fähigkeit zu Hingabe und liebender Sorge sowie dessen Überzeugung, fleischliche Liebe sei gefährlich für eine Seele, die Gott dienen wolle. (Dass weltliche Troubadours ihren ausdrücklichen Erotizismus durchaus wörtlich gemeint haben mögen, widerspricht dieser besonderen Aneignung der Wort- und Bildwelt durch die frommen Männer keineswegs.)

Der Eröffnungssatz in Hindemiths *Nobilissima Visione*, der von diesem als 'Hauptthema' verwendeten Material beherrscht ist, dient als eine Art Ouvertüre; der Vorhang öffnet sich nach 100 von 152 Takten. Zusätzlich zum Trouvèrelied, das die Rahmenabschnitte bildet, präsentiert der Komponist seinem Publikum eine Reihe musikalischer Motive, die im späteren Verlauf der Komposition entweder unverändert oder variiert als entscheidende Bausteine wiederkehren. Diese stellen die Personen der dramatischen Handlung wie auf einem musikalischen Theaterzettel vor.

- Motiv 1 mit seiner Sekunden-Quarten-Kombination und einer Melodie, die gegen die Takteinteilung phrasiert, nimmt die Wiederkehr derselben Komponenten im Hauptmotiv der "kärglichen Hochzeit" voraus und führt damit Frau Armut als zweite Hauptrolle ein.

Beispiel 36: Motiv 1 der "Ouvertüre" als Vorläufer zur "Kärglichen Hochzeit"



- Motiv 2 führt die weltliche Lust an ausgelassenem Tanzen, lautem Singen und ausgiebigem Trinken ein. Ein verwandtes Motiv erklingt später im 7. Satz, als die oberflächlichen Freunde des jungen Franziskus ihn überreden wollen, seine Betroffenheit angesichts der Gräuel des Krieges einfach zu vergessen und stattdessen mit ihnen

zu feiern. Die allzu naive Art, mit der dunklen Seite des Lebens umzugehen, ist in dem einfachen Duktus von Rhythmus und Melodielinie überzeugend eingefangen.

Beispiel 37: Motiv 2 als Vorläufer der Tanzerei am "Schluss des Festes"



- Motiv 3 kann entweder als musikalische Signatur von Franziskus' Vater gelesen werden oder als ein Symbol für die mondäne, gesellschaftlich ehrgeizige Schicht, die er repräsentiert. Hindemith gibt dem Material in der Einleitung sehr viel Raum, verwendet es jedoch in der ersten Szene der Bühnenhandlung, die im Laden des reichen Tuchhändlers spielt, gar nicht, sehr prominent dagegen in der "Festmusik". Das lässt darauf schließen, dass er weniger an Bernardone selbst als an den Luxus und die Vergnügungssucht dachte, die Franziskus' Leben vor seiner Bekehrung kennzeichnete.

Beispiel 38: Motiv 3 als Symbol des Luxuslebens

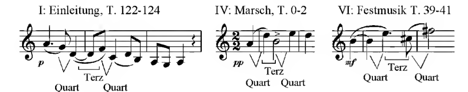


Die erwähnten Interpretationsvorschläge werden bestätigt durch die Textur, mit der Hindemith die drei Motive umgibt. Motiv 1 and 2, die für gegensätzliche Aspekte von Franziskus' Leben stehen (Frau Armut für seine neue, asketische Einstellung, die vergnügungssüchtigen Freunde für die Welt seiner verwöhnten Jugendjahre), erklingen als Streicher-*unisono*; im Hintergrund ist die erste Phrase des Trouvèreliedes zu hören. Die beiden Komponenten treten also von Anfang an als Kontrapunkte zu Franziskus musikalischer Kennmelodie auf, die hier im *f* der Trompete und mit homophoner Unterstützung anderer Blechbläser recht zuversichtlich ertönt. Motiv 3 dagegen wird nicht als Gegenstimme zum Leitmotiv des Protagonisten eingeführt, sondern an dessen Stelle. Damit scheint der Komponist das Publikum

aufzufordern, dieses Motiv als symbolisch für einen weiteren Aspekt der Hauptfigur zu hören.
(Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Franziskus' Vater in der Einleitung auch vorkommt: Die knappe Geste, die das Öffnen des Vorhangs begleitet, ist eine Vorform des Motivs, das die Szene in Bernardones Laden bestimmt.)

- Wenn das Trouvèrelied im letzten Drittel des 1. Satzes wieder aufgenommen wird, weist es eine entscheidende Neuerung auf: Die letzte Note jeder Phrase klingt verlängert in einer Art, die an die typische Schlusston-Dehnung am Ende von Kirchenliedzeilen erinnert. Diese Dehnung wird jeweils von einer *unisono*-Figur der Streicher ausgefüllt. Charakteristisch an dieser Figur ist einerseits die Intervallfolge mit den sequenzierten Quarten, die durch kleine Terzen verbunden sind, andererseits die auffallende Verschiebung etlicher natürlicher Betonungen durch Überbindung. Eine ähnliche Kombination von Intervallfolge und Synkopierung ist charakteristisch für zwei später eingeführte Motive, die damit ebenfalls schon in dieser "Einleitung" vorbereitet werden:

Beispiel 39: Motiv 4 und sein Vorläufer in der Einleitung



Um die symbolische Bedeutung dieser Figuren zu erraten, ist es hilfreich, den gemeinsamen Hintergrund der beiden späteren Abwandlungsformen zu betrachten. Der Marsch im 4. Satz begleitet jenen Teil der Geschichte, der Franziskus im Kreise der Soldaten zeigt. Das Bataillon ist auf dem Weg zu jenem Lager am Straßenrand, in dem Franziskus wenig später erschreckter Zeuge der Grausamkeit seiner Kameraden gegenüber den unschuldigen Reisenden wird. Motiv 4 erklingt unmittelbar vor diesem Ereignis, bezeichnet also (mit nur wenig Überinterpretation gelesen) den Augenblick zwischen Franziskus' naivem Enthusiasmus für die Ritter mit ihren glänzenden Rüstungen und seiner Enttäuschung über das niederträchtige Verhalten der angeblich edlen Kämpfer.

In der "Festmusik" eröffnet das verwandte Motiv den zweiten, "Leicht beschwingt" überschriebenen Abschnitt. Die Musik begleitet wieder einen szenischen Moment, der in sich wertfrei ist. Wir sehen die vornehmen Gäste, die Vater Bernardone an diesem Abend bewirtet, sorglos umherwandeln, völlig unberührt von Problemen, die außerhalb der Palasttore existieren mögen. Weder Franziskus mit seinen Erzählungen von den unter dem Deckmantel des Krieges verübten Gräueltaten, noch die Bettler mit ihrer Mahnung, dass ein großer Teil der Menschheit hungert, haben bisher ihre Schatten auf die frohe Stimmung geworfen. Wieder erfasst das Motiv den Augenblick unmittelbar vor der inneren Umkehr: den Punkt zwischen Franziskus' scheinbarer Zugehörigkeit zur feinen Gesellschaft und seiner plötzlichen Einsicht in das Unrecht, das durch ihre Gedankenlosigkeit fortbesteht.
Die Bedeutung des vierten Motivs, wie es in der Einleitung erklingt, enthüllt sich also erst im Rückblick. Ebenso wie in den zwei Szenen, die Franziskus im Kreise jener zeigen, von denen er sich bald abgestoßen fühlen wird, kann das Streicher-*unisono*, das im 1. Satz auf jede Zeile von Franziskus' Trouvèrelied antwortet, als ein Hinweis auf den geistigen und emotionalen Ort gehört werden, an dem sich der Protagonist zu Beginn der Handlung befindet. Das Erlebnis der grausamen Kameraden führt zu seiner Begegnung mit Frau Armut, die Erfahrung beim Fest im Haus seines Vaters zur Aufgabe all seiner Besitztümer. Wenn Hindemith den Eröffnungssatz seiner *Nobilissima Visione* mit Motiv 4 schließt, so legt er damit den Grundstein für das Bekehrungserlebnis, das im Zentrum der dargestellten Geschichte steht: die Erkenntnis, dass das Böse eine Folge der Gefühllosigkeit den ärmeren Mitmenschen gegenüber ist, und die Verpflichtung zu einem "mit der Armut vermählten" Leben.

Franziskus' Entwicklung des in seinen musikalischen Motiven

Die im Eröffnungssatz eingeführten musikalischen Motive stellen den Protagonisten mit seinen vorrangigen Sorgen und Anliegen vor. Seine Kennmelodie steht sowohl Emblemen anderer handelnder Personen als auch verschiedenen Aspekten seiner inneren Welt gegenüber.

Während sich die Symbole der "Kärglichen Hochzeit" (Motiv 1) und der gesellschaftlich sanktionierten Amüsierlust (Motiv 2) entfalten, bleibt Fran-

ziskus' Lied unverändert. Beide Aspekte bestätigen ihn: Frau Armut verhilft ihm zu seiner wahren Berufung, und einige seiner früher gedankenlosen Jugendfreunde werden seine ersten Jünger. Der Vorläufer von Vater Bernardones musikalischer Figur dagegen setzt das Trouvèrelied momentan außer Kraft, als sei eine Koexistenz der beiden Lebenseinstellungen unmöglich. Dabei ist die Tatsache, dass Motiv 3 in der Einleitung besonders viel Raum beansprucht, bedeutsam: der 6. Satz des Balletts, der von dem "festlichen" Motiv dominiert wird, erscheint in der Choreografie als ein Tableau, in dessen Verlauf die Geschichte des Protagonisten keinerlei Entwicklung erfährt. Im Gegensatz dazu ist Motiv 4, das vierfach als Nachsinnen über die Zeilen von Franziskus' Lied erklingt, die Zelle weittragender Entscheidungen und innerer Richtungsdefinitionen.

Es lohnt, den Transformationen nachspüren, die die beiden Motive im Verlauf des Werkes durchlaufen, welche Franziskus selbst charakterisieren – das Trouvèrelied und das Motiv mit den sequenzierten Quarten. Franziskus' Kennmelodie entwickelt sich auf drei verschiedene Arten, die alle als Verletzungen aufgefasst werden müssen. Dazu gehören eine Verbiegung der Kontur (bei beibehaltenem Rhythmus), eine drastische Änderung des Rhythmus (ohne Einwirkung auf die Tonfolge) und Unterbrechungen der Liedzeilen, ja sogar vorübergehende Löschungen einzelner Abschnitte.

- Die zwei Szenen, in denen Franziskus Bettlern gegenübersteht, enthalten eine identische Abwandlungsform. Sie ist aus dem Anfang des Trouvèreliedes durch eine Art sehr wörtlich genommener 'Erniedrigung' abgeleitet: der 5tönige Aufstieg beginnt mit einer verzögernden Tonwiederholung, ersetzt das ursprüngliche Dur durch Moll, erreicht statt der Quint nur die verminderte Quart, und wird durch einen Abstieg ergänzt, der nicht wie im Lied von der höheren Oktave beginnt, sondern auf den Tonumfang des Aufstiegs begrenzt bleibt.

BEISPIEL 40: Franziskus' Reaktion auf die Bettler
(so zu hören in II: "Tuchkäufer und Bettler" und in VII: "Schluss des Festes")



Erst der letzte Hinweis auf die Bettler im 7. Satz stellt das ursprüngliche Intervall zwischen den Halbphrasen wieder her. Im Ballett ist

dies der Augenblick, wo Massines Bettler den fast nackten Franziskus, der seine reichen Gewänder abgelegt hat, mit ihren Lumpen bedecken und er auf diese sehr konkrete Weise einer von ihnen wird.

- Eine zweite Verzerrung erfährt Franziskus' Kennmelodie, als er – ebenfalls schon in der ersten Bühnenszene – den Ritter trifft und sich für eine Teilnahme am Krieg gegen die Nachbarstadt gewinnen lässt. Seine innere Haltung drückt sich hier durch eine drastische Verbiegung seiner musikalischen Identität aus: der eigentlich schlichte Liedduktus mit seinem gleichmäßigen Dreivierteltakt wird zu einem 'aufgeblasenen', stolzen Fünfvierteltakt gedehnt, der durch Betonungen des falschen Taktteils und vielerlei Unregelmäßigkeiten auffällt.

Beispiel 41: Franziskus' Kriegseifer
(diese Verzerrung des Trouvèreliedes durchklingt III: "Der Ritter")



- Auf dem Höhepunkt des festlichen Abends im Haus seines Vaters konzentriert sich plötzlich alle Aufmerksamkeit auf Franziskus. Als seine Freunde ihn überreden, von seinen Kriegsabenteuern zu erzählen, drückt Franziskus' Kennmelodie sprachloses Entsetzen aus und bricht wiederholt in der Phrasenmitte ab, um erst viel später 'die Stimme wiederzufinden'.

Beispiel 42: Franziskus' sprachloses Entsetzen
in Erinnerung an die Schrecken des Krieges (vgl. VII, "Leicht bewegt")



Das zweite musikalische Symbol, das eine geistig symbolträchtige Entwicklung seiner musikalischen Gestalt durchläuft, erklingt ebenfalls mit drei Dimensionen, doch sind diese von anderer Art. Wie schon früher gezeigt, benutzt Hindemith Motiv 4, die durch kleine Terzen verbundenen sequenzierten Quarten mit ihrer auffallenden Synkope, als Emblem für die Grausamkeit, die Franziskus in Gruppen angeblich Gleichgesinnter beobachtet; das Motiv ist in der “Einleitung”, dem “Marsch” und der “Festmusik” zu hören. Als die Melodielinie im abschließenden Satz noch ein letztes Mal erklingt und sich zu einem Passacaglia-Thema formiert, sind alle charakteristischen Merkmale erhalten, ja sogar noch deutlicher betont als zuvor.

BEISPIEL 43: “Der Lobgesang aller Geschöpfe hebt an”



Während in den vorausgehenden Versionen des Motivs die Synkopen als unregelmäßige Betonungen – momentane Verschiebungen des Akzents von einem starken auf einen schwachen Taktteil – auffielen, scheinen sie hier in den ersten zwei Takten (vgl. die *-Symbole) zu regelmäßigen Bestandteilen eines Sarabandenrhythmus geworden zu sein und in darauffolgenden Takten gesteigerte Intensität auszudrücken. Was wird hier mit Hilfe des musikalischen Symbolismus ausgedrückt? Die Verwandtschaft mit Motiv 4 legt nahe, dass der Komponist auch hier auf eine Gruppe Gleichgesinnter verweisen will. Die innere Ordnung betreffend, ist hier also das Abweichende zur Regel geworden. Auf welche Gruppe trifft dies zu?

In der Beschreibung der 5. Szene spricht das Libretto von zahlreichen franziskanischen Männern und Frauen in Kapuzenkutten, die sich anlässlich der bevorstehenden Verklärung des heiligen Franziskus zu einem Freudentanz vereinen. Massine ließ seine Tänzer mit den Händen in der Luft ‘flattern’, um die Anwesenheit der Vögel anzudeuten, denen Franziskus seine berühmte Predigt über die Dankbarkeit gehalten hatte, die alle Geschöpfe Gott schulden. Hindemiths Satzbezeichnung schließlich, “Incipiunt laudes creaturarum” [Der Lobgesang der Geschöpfe hebt an], nimmt Bezug auf den Sonnengesang des heiligen Franziskus, der in mittelalterlichen Handschriften unter zwei Namen, dem italienischem *Cantico di frate Sole* oder dem lateinischen *Laudes Creaturarum* [wörtlich: Loblied für Bruder Sonne bzw.

Lobgesänge der Kreaturen], bekannt war. Es sind demnach insgeheim drei Gruppen von 'geistigen Geschwistern' des Heiligen implizit in dieser Musik anwesend. Die erste, die als einzige konkret auf der Bühne zu sehen ist, besteht aus den "kleinen Brüdern und Schwestern", die als Franziskus' Anhänger leben und neben Besitzlosigkeit vor allem gelobt haben, Demut und liebevolle Zuwendung insbesondere gegenüber allen Armen und Kranken zu praktizieren. Die zweite Gruppe, die in den Handgesten der Balletttänzer angedeutet wird und in Hindemith's Musik deutlich zu hören ist (insbesondere gegen Ende des Satzes in den vielen Takten, die mit jubilierenden Trillern im höchsten Register angefüllt sind), verweist auf Franziskus' "liebe Freunde und Brüder im Herzen", die Vögel. In der dritten Gruppe schließlich, auf die Hindemiths Titel sowie der hymnische Charakter des Variationssatzes anspielt, geht es um Geschwister im Geiste, die Franziskus in seinem berühmten Lobgesang preist: Bruder Sonne, Schwester Mond, Bruder Wind, Schwester Wasser, Bruder Feuer, etc.

Hindemiths Klangporträt des geläuterten Barden

Als Massine Szenen aus Celanos und Bonaventuras zeitgenössischen Lebensbeschreibungen mit Anekdoten aus der bekannten Devotionalienliteratur einerseits und eigenen Einfällen andererseits verband, bewegte er sich sicher innerhalb der Grenzen, die für ähnliche Werke in anderen Medien typisch sind. Ungewöhnlich an seinem Ballett ist nicht die Geschichte, die es erzählt, sondern die Tatsache, dass die psychologische Interpretation weniger von den Details der literarischen Quellentexte oder den bildlichen Inhalten beeinflusst ist als von Giottos "Vision" und Porträtmodus. Viele Ballettzuschauer gaben an, sie glaubten, eine "giottoeske Interpretation" auf der Bühne gesehen zu haben.

Die Musik ergänzt diesen Eindruck in sehr geglückter Weise. Auch wenn die formale Anlage der einzelnen musikalischen Abschnitte und viele Aspekte des thematischen Materials, sofern es der Darstellung von Charakteren oder Situationen dient, Kennern der hindemithschen Tonsprache wenig Überraschendes biete, so spricht doch die nuancierte Verwendung des Trouvèreliedes und dessen psychologisch indizierte Verwandlungen eine sehr subtile Sprache, die auf rein musikalische Weise an tiefe Wahrheiten rührt. Dasselbe gilt für die Entwicklung des "Gleichgesinnten-Motivs" bis zu dessen Höhepunkt in der Inkarnation als hymnisches Thema in der abschließenden Passacaglia.

In Bezug auf die verschiedenen Varianten musikalischer Ekphrasis stellt Hindemiths *Nobilissima Visione* ein besonders reines Beispiel der 'ergänzenden' Kategorie dar. Die Musik spricht am überzeugendsten, wenn sie das hinzufügt, was die bildliche Darstellung notwendigerweise auslassen muss, was aber insbesondere bei diesem Thema einen wesentlichen Teil des Protagonisten ausmacht: die Lieder, mit Hilfe derer Franziskus seine geistige Freude ausdrückt, die himmlische Musik, die er hört und zu der er mit seiner improvisierten Violine tanzt, und den *Lobgesang für Bruder Sonne*, den er als sein poetisches Testament hinterlässt. All dies schöpft die Musik aus; in diesen Aspekten glänzt sie. Die Zahlensymbolik schließlich, die Hindemith in der Anzahl der Sätze verbirgt, erschließt sich nur denen, die auf sie aufmerksam werden, indem sie bemerken, wie ungewöhnlich eigenständig die Satzeinteilung bei näherer Betrachtung neben den tatsächlichen strukturellen Gegebenheiten des komponierten Materials existiert. Durch die Zahl 11 und die Beziehung zur Bedeutung dieser Zahl in Hindemiths anderer Interpretation eines Heiligen – des Eremiten Antonius in *Mathis der Maler* – fügt die Musik der Botschaft der frommen Fresken noch die Dimension der überwundenen Versuchungen hinzu und geht damit über Giottos und Massines Interpretationen des heiligen Franziskus hinaus.

Nachwort: Reflektierende Musik und ihre Thematik

Wir sind daran gewöhnt, alles, was unsere Sinne erfahren – in Kunstwerken durch Bilder, Worte oder Töne, in unserer natürlichen Lebenswelt durch den Geruchs-, Geschmacks- oder Tastsinn – in verbale Information umzuwandeln. Wenn wir uns über einen Sinneseindruck verständigen, so geschieht dies vorrangig in Form von Sprache. Dennoch spüren wir instinktiv, dass es einen inneren Kern jeder sinnlichen, künstlerischen und spirituellen Erfahrung gibt, dem wir durch Be-schreiben nicht näher kommen.

Neben der Begeisterung für die Ausdruckskraft, die Originalität der Darstellung oder den ästhetischen Wert, die einen Komponisten an Bildwerken faszinieren und inspirieren mögen, ist es sehr oft die dargestellte Thematik, die den Ausschlag gibt für das Bedürfnis nach einer Reflexion im eigenen Medium. Es ist sicher kein Zufall, dass jedes der fünf Werke bildender Kunst, deren musikalische Umsetzung in diesem Buch diskutiert wurde, essentielle Fragen des Menschseins berührt, und dass die reflektierenden Komponisten gerade diese in den Vordergrund ihrer Umsetzungen stellen:

- die Gegenüberstellung von Diktatur und Freiheit, Technik und Natur in Paul Klees *Zwitschermaschine*, wie Peter Maxwell Davies, Gunther Schuller und Giselher Klebe sie sehen;
- echte Humanität, ideale Liebe und die Geburt dieser Liebe in die Welt hinein, deren Bedeutsamkeit Ottorino Respighi durch sein Triptychon aus drei Botticelli-Gemälden hervorhebt;
- die Erfüllung essentieller Lebensaufgaben wie Weisheit, Selbstbeherrschung und Liebesfähigkeit, wie Marc Chagall sie in seinen zwölf Glasfensterbildern für die Synagoge in Jerusalem darstellt und John McCabe sowie Jacob Gilboa sie in ihren Kompositionen reflektieren;
- die Frage, wie der Mensch mit der scheinbaren Bedeutungslosigkeit des Lebens umgehen kann, die Hans Holbein bildnerisch gestaltete, als er dem im Volksbrauch eher satirischen Genre der Totentanzdarstellungen einen biblischen Rahmen gab und damit Arthur Honeggers musikalische Interpretation als Gegenüberstellung von Gott und Mensch anregte;

- die Bedeutung geistiger Berufung, die dem materiellen Lebensinhalt entsagt zugunsten der Verwirklichung zwischenmenschlicher Anteilnahme, hingegebener Liebe zu Gott und dankbarem Lobgesang auf seine Schöpfung, wie sie uns in Giottos Fresken zu Franziskus von Assisi und noch deutlicher in Paul Hindemiths Ballettmusik *Nobilissima Visione* entgegentritt.

Die musikalisch beleuchtete Perspektive impliziert in allen Fällen die Bereitschaft, akzeptierte Prioritäten neu zu überdenken. Indem die versteckte Aufforderung, uns auf Wesentliches zu besinnen, die Logik der Worte umgeht und stattdessen den Weg direkt vom Bild zum Ton sucht, regt sie uns an, Möglichkeiten der Selbstverwirklichung zu erproben, die noch nicht durch überkommene Denkmuster festgeschrieben sind.

Kurzbiografien der Komponisten

Peter Maxwell **Davies,** geboren 1934 im englischen Manchester, studierte zunächst am Royal Manchester College und der Manchester University. In der "Manchester Group" setzte er sich zusammen mit den später ebenfalls berühmt gewordenen Mitschülern Harrison Birtwistle, Alexander Goehr und John Ogdon für die in England damals unpopuläre avantgardistische Musik ein. Ein Aufbaustudium absolvierte Davies in Rom bei Goffredo Petrassi. In diese Zeit fielen seine ersten Preise und prominenten Aufführungen. Wieder in England nahm er eine Stelle als Musiklehrer am Gymnasium in Cirencester an (1959-1962). Für das dortige Schülerorchester entstand die Originalfassung der *Five Klee Pictures*, die ihm landesweite Aufmerksamkeit brachte. 1962-1964 verbrachte er in Princeton, um sich unter dem amerikanischen Komponisten Roger Sessions weiterzubilden; 1966-1967 arbeitete er in Australien als Composer-in-residence an der Universität von Adelaide. Anlässlich seiner endgültigen Rückkehr nach England gründete er die Pierrot Players, ein Ensemble für neue Musik, das seinen Namen von Schönbergs *Pierrot lunaire* ableitete (es wurde später als The Fires of London neu begründet). Während der 20 Jahre bis zur Auflösung des Ensembles im Jahre 1987 schrieb Davies mehr als die Hälfte seiner Werke für diese Gruppe. Seit 1970 lebt Davies einen großen Teil des Jahres auf den Orkney-Inseln vor der Nordostlküste Schottlands. Seine Oper *The Martyrdom of Saint Magnus*, die das Leben des orkadischen Heiligen beschreibt, ist vielleicht die bekannteste der über 70 Kompositionen, die in seinem äußerst umfangreichen Werkkatalog als "von Orkney inspiriert" genannt sind. Seit Mitte der 80er Jahre ist Davies auch verstärkt als Dirigent tätig. Er wurde 1981 zum "Commander of the British Empire" ernannt und 1987 geadelt.

Jacob **Gilboa** wurde 1920 im tschechischen Košice geboren, wuchs in Wien auf und emigrierte 1938 nach Israel, wo er seitdem lebt. Dort studierte er zunächst Architektur in Haifa und dann Musik in Jerusalem. Unter seinen Kompositionslehrern waren zwei der prominentesten Komponisten Israels, Joseph Tal und Paul Ben-Haim. Später reiste er regelmäßig nach Deutschland und besuchte die Kölner Kurse für Neue Musik von Stockhausen, Pousseur und anderen. Sein Stil ist beschrieben worden als eine Verbindung aus Idiomen des Vorderen Orients und der Anrainerstaaten des östlichen

Mittelmeeres; Gilboa komponiert im Ausdruck meist lyrisch, technisch aber ultramodern. Eines der ersten Werke, mit dem er internationale Aufmerksamkeit erregte, war das 1966 entstandene *The Twelve Jerusalem Chagall Windows*. Internationale Auszeichnungen wie der mehrfach gewonnene Preis der Israelischen Gesellschaft für Komponisten und Autoren (1968, 1977, 1982, 1989), der Engel-Preis (1969 und 1973), der Lieberson-Preis (1980) und verschiedene andere etablierten seinen Ruhm im In- und Ausland. Gilboas Werke vertraten das Land Israel im alljährlichen Festival der Internationalen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik in Hamburg (1969), Reykjavik (1973), Helsinki (1978) und Amsterdam (1989).

Paul **Hindemith** wurde 1895 in Hanau geboren. Er verbrachte seine Jugend in Frankfurt, wo er auch mit 19 Jahren als Konzertmeister ins Opernorchester verpflichtet wurde. Erste Erfolge als Komponist führen dazu, dass der Schott-Verlag ihm ein Stipendium aussetzte, das ihm ermöglichte, den regelmäßigen Orchesterdienst aufzugeben und sich neben freiem Konzertieren (hauptsächlich als Solo-Bratschist und mit dem von ihm gegründeten Amar-Quartett) vor allem dem Komponieren zu widmen. Er war Mitbegründer der Donaueschinger Tage für Neue Musik. Sein Werkkatalog aus den Zwanziger Jahren ist reich in allen Genres; schon damals entstanden Opern (*Mörder, Hoffnung der Frauen; Das Nusch-Nuschi; Sancta Susanna*), Sinfonien, Konzertmusiken, Lieder und Chorwerke sowie Kammermusik in vielerlei Besetzung. Hindemith galt in dieser Zeit als führender deutscher Komponist. 1927 wurde er als Professor für Komposition nach Berlin berufen, wurde nach 1933 jedoch bald auf die Liste der "entarteten" Künstler gesetzt und emigrierte schließlich über die Schweiz nach Nordamerika, wo er sich 1939 niederließ. Dort unterrichtete er mit großem Erfolg vor allem an der Yale University, setzte sich für Aufführungen neuer und alter Musik ein (u.a. durch die Gründung eines noch heute berühmten Collegium Musicum) und bildete ein Generation amerikanischer Komponisten aus. Erst 1951 kehrte Hindemith nach Europa zurück und lebte, zunächst als Professor für Komposition an der Hochschule Zürich, dann als freischaffender Komponist und Theoretiker, in der Schweiz, wo er 1963 starb.

Arthur **Honegger** wurde 1892 als Sohn deutsch-schweizerischer Eltern im französischen Le Havre geboren. Obwohl er fast sein ganzes Leben in Frankreich – vor allem in Paris – verbrachte, gab er seine schweizer Staatsangehörigkeit nie auf und bezeichnete Zürich und den zwinglischen Protestantismus als seine geistige Heimat. Nach dem 1. Weltkrieg war Honegger

für kurze Zeit Mitglied er "Groupe des six", ging jedoch bald eigene Wege. Sein Werkkatalog beginnt mit Kompositionen, die er um das 18. Lebensjahr schrieb. Sein Erstes Streichquartett von 1917 erregte grenzüberschreitende Aufmerksamkeit und gilt noch immer als eines seiner schönsten Werke. Sein Durchbruch kam 1921 mit dem Oratorium (bzw. dem "dramatischen Psalm", wie er es nannte) *Le roi David.* Die Jahre bis zum Ausbruch des 2. Weltkrieges waren erfüllt mit Kompositionen in verschiedenen Genres, von groß angelegten Chorwerken zu biblischen oder auch sozialpolitischen Themen (*Cris du monde, Jeanne d'Arc au bûcher, Une cantate de Noël, Nicolas de Flüe*) bis zu Filmmusiken, von denen er 27 schon zwischen 1923 und 1939 schrieb und viele weitere während und nach dem 2. Weltkrieg. Einem Teil seines Publikums ist Honegger vor allem durch die Art bekannt, wie er Elemente des gregorianischen Gesangs und protestantische Chorälen auf moderne, aber nie atonale Weise verarbeitet. Andere assoziieren seinen Namen mit der Faszination für die Rhythmik des Jazz und die musikalische Glorifizierung moderner Industrieprodukte und rauher Sportarten (wie in *Pacific 213*, seiner Verbeugung vor einer Lokomotive dieses Namens, und *Rugby*, dem harten englischen Kontaktsport gewidmet). Sein dramatisches Oratorium *La danse des morts* verbindet die Suche nach dem tieferen Sinn des Lebens und Sterbens mit der Freude am Grotesken.

Giselher **Klebe** wurde 1925 in Mannheim geboren. Mit 6 Jahren begann er Violine zu spielen und mit 13 zu komponieren. Nach dem Abitur studierte er zunächst Violine und Viola, später – nach einer Unterbrechung durch den Militärdienst während der letzten Kriegsjahre und einer Gefangenschaft in Russland – Komposition bei Boris Blacher und Josef Rufer in Berlin. Daneben besuchte er die Kurse für Neue Musik in Darmstadt und wurde durch die dort gehörten neuen Klänge wesentlich inspiriert. 1949 entstand seine *Zwitschermaschine*, dessen Premiere in Donaueschingen durch das SWR-Orchester unter Hans Rosbaud ihn fast über Nacht berühmt machte. Auszeichnungen folgten einander in etwa jährlichem Abstand, und schon 1956 wurde Klebe als Professor für Komposition an die Musikhochschule Detmold berufen. Zweimal erhielt der das Stipendium für einen einjährigen schöpferischen Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom; seit 1963 wurde er nacheinander in die Freie Akademie der Künste Hamburg, die Berliner Akademie der Künste und die Bayerische Akademie der Künste aufgenommen sowie mit dem Bundesverdienstkreuz Erster Klasse ausgezeichnet. Klebes Stil verbindet das Experimentieren mit Rhythmen und Metren, für das sein Lehrer Blacher bekannt wurde, mit dem seriellen Komponieren, das

er bei dem Schönbergspezialisten Rufer gelernt hatte. Sein Ideal war Alban Berg, dessen Ausdruckskraft Klebe bewunderte und in seiner eigenen Tonsprache entsprechend zu entwickeln suchte. Klebe schrieb 13 Opern, darunter Literaturopern nach Schiller (*Die Räuber, Das Mädchen aus Domrémy*), Goethe (*Das Märchen von der schönen Lilie*), Kleist (*Alkmene*), Balzac (*Die tödlichen Wünsche*), Shakespeare (*Die Ermordung Caesars*) und anderen; 23 Orchesterwerke (darunter 5 Sinfonien), mehrere Ballettmusiken sowie eine große Anzahl von Vokal- und Kammermusikkompositionen.

John **McCabe**, geboren 1939 in Liverpool, begann sein Leben als Musiker auf eine sehr ungewöhnliche und schmerzliche Weise. Als Zweijähriger fiel er in ein Feuer und erlitt so schwere Verbrennungen, dass es acht Jahre dauerte, bis er wieder als gesund gelten konnte. Er verbrachte diese Jahre weitgehend allein, lesend und lernend. Eine der Begleiterscheinungen war ein vorübergehender Verlust des Gehörs, die McCabe als entscheidend für seine spätere musikalische Sensibilität betrachtet. Als er mit 10 Jahren aus dieser Isolation heraustrat, hatte er 13 Sinfonien und einen Teil einer Oper geschrieben. Er studierte später an der Manchester University und am Royal Manchester College of Music sowie ein Jahr an der Musikhochschule in München. Leider starb der Lehrer, um dessentwillen er nach Deutschland kam – Karl Amadeus Hartmann – kurz bevor McCabe in München eintraf; seine Reaktion auf die Enttäuschung dieser verhinderten Schülerbeziehung, *Variations on a Theme of Hartmann*, entstanden aufgrund des Studiums der Werke, nicht der Worte dieses ersehnten Mentors. Seit 1965 lebt McCabe als freischaffender Komponist, Pianist und Musikkritiker wieder in England. Fast alle seine Werke sind Auftragskompositionen. Sein Stil ist als "traditionell im besten Sinne des Wortes" bezeichnet worden; er verwendet modernste Techniken, wendet sich jedoch deshalb nicht von den Grundlagen traditioneller Harmonik ab.

Ottorino **Respighi**, 1897 in Bologna geboren, absolvierte zunächst eine Ausbildung als Geiger. Unter den Lehrern, bei denen er daheim in Italien sowie in Deutschland und Russland studierte, scheint keiner einen größeren Einfluss auf ihn ausgeübt zu haben als Rimski-Korsakow; Respighi gab an, diesem Lehrer nicht nur sein Selbstvertrauen als Komponist zu verdanken, sondern auch seine Sicherheit und Leichtigkeit der Instrumentierung. Nach Ende seiner Studien ließ Resphighi sich in Rom nieder, nachdem er zum Professor für Komposition an das heutige Conservatorio di Santa Cecilia berufen worden war. Bald erwartete ganz Italien jede seiner Kompositionen

mit großer Vorfreude und begrüßte ihre Uraufführung mit Begeisterung. Respighi ist heute vermutlich am besten bekannt durch seine Tondichtungen im Stil von Richard Strauss, besonders die drei römischen Impressionen, *Fontane di Roma*, *Pini di Roma* und *Feste romane*. Respighi betrachtete diese drei Kompositionen, über einen Zeitraum von insgesamt 15 Jahren komponiert, als eine Art sinfonischen Triptychons. In denselben Jahren entstanden auch viele seiner bekannten Opern sowie seine Transskriptionen barocker Kompositionen für verschiedene Ensembles. Ein jahrelanges Studium des gregorianischen Gesangs fand seinen Niederschlag in Werken wie dem *Concerto gregoriano*, dem *Quartetto dorico* und dem Oratorium *Lauda per la Navità del Signore*.

Gunther **Schuller** wurde 1925 in New York als Sohn deutscher Immigranten geboren. Als hochbegabter Hornist wurde er schon mit 17 Jahren ans Cincinnati Symphony Orchestra und mit 19 ans Metropolitan Opera Orchestra verpflichtet. Sein frühes Hornkonzert und seine *Symphony for Brass and Percussion* waren die ersten von vielen weiteren Werken, mit denen der autodidaktisch ausgebildete Komponist sein geliebtes Instrument feierte und die Blechbläserliteratur entscheidend bereicherte. Auch seine Begeisterung für den Jazz datiert schon aus seiner Teenagerzeit; später kam eine aktive Beschäftigung mit dem Ragtime hinzu. Schuller prägte den inzwischen gängigen Begriff der "Third Stream Music", die eine Verbindung von Jazz- und Ragtime-Elementen mit klassischer Musik beschreibt und seither von etlichen anderen Komponisten aufgegriffen worden ist. Gleichzeitig begann er eine einflussreiche Karriere als Hochschullehrer. Er unterrichtete schon neben seiner Orchestertätigkeit an der Manhattan School of Music, wurde später Professor für Komposition in Yale und dem New England Conservatory, dessen Präsident er von 1967-77 war, und leitete von 1963-83 die Sommerkurse für zeitgenössische Musik in Tanglewood, seit 1985 das Festival at Sandpoint in Idaho. Er schrieb eine Geschichte des Jazz (*The Swing Era*, 1989) sowie zahlreiche Aufsätze über Jazz, Aufführungspraxis, Fragen der zeitgenössischen Musik, Musikästhetik und Musikausbildung (gesammelt erschienen als *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*). Er ist leitender Herausgeber der Smithsonian Jazz Masterworks Editions und Musikdirektor des Spokane Bach Festival. Sein Werkkatalog umfasst über 160 Kompositionen in praktisch allen Genres, darunter Auftragsarbeiten aller großen nordamerikanischen Orchester. Er erhielt den Pulitzer-Preis 1994 für sein sinfonisches *Of Reminiscences and Reflections*, zahlreiche weitere Auszeichnungen und bisher zehn Ehrendoktorhüte.

Quellenangaben:

Alphabetische Liste der interpretierten Kompositionen

The Chagall Windows	(John McCabe)
La danse des morts	(Arthur Honegger)
Nobilissima Visione	(Paul Hindemith)
Trittico botticelliano	(Ottorino Respighi)
The Twelve Jerusalem Chagall Windows	(Jacob Gilboa)
"The Twittering Machine" aus *Five Klee Pictures*	(Peter Maxwell Davies)
"The Twittering Machine" aus *Seven Studies on themes of Paul Klee*	(Gunther Schuller)
Die Zwitschermaschine	(Giselher Klebe)

Bibliografische Angaben zu den Partituren

Davies, Peter Maxwell (England, geb. 1934):
Five Klee Pictures.
London: Boosey & Hawkes, 1978.

Gilboa, Jacob (Tschechoslowakei/Israel, geb. 1920):
The Twelve Jerusalem Chagall Windows. 2 x 12 miniatures for voices and instruments.
Tel Aviv: Israeli Music Publications Ltd., 1966.

Hindemith, Paul (Deutschland/U.S.A./Schweiz, 1895-1963):
Nobilissima Visione (Ballett).
Mainz: Schott, 1938.

Honegger, Arthur (Schweiz/Frankreich, 1892-1955):
La danse des morts.
Paris: Éditions Salabert, 1939.

Klebe, Giselher (Deutschland, geb. 1925):
Die Zwitschermaschine. Metamorphose über das gleichnamige Bild von Paul Klee, für Orchester, Op. 7.
Berlin: Bote & Bock, 1959.

McCabe, John (England, geb. 1939):
The Chagall Windows.
London: Novello, 1974.

Respighi, Ottorino (Italien, 1897-1936):
Trittico botticelliano per piccola orchestra,
Milan: G. Ricordi & C., 1928.

Schuller, Gunther (U.S.A., geb. 1925):
Seven Studies on themes of Paul Klee.
London: Universal Edition, 1962.

Tonaufnahmen der interpretierten Werke

Davies, Peter Maxwell:
Symphony no. 5; Chat moss; Cross Lane Fair; Five Klee Pictures.
14602 Collins Classics, 1995.
Philharmonia Orchestra, Leitung Sir Peter Maxwell Davies.

Gilboa, Jacob:
"Music aus Jerusalem".
Paul Ben-Haim: *Psalm XXIII*; Jacob Gilboa: *The Twelve Glass Windows of Chagall in Jerusalem*; Mario Castelnuovo-Tedesco: *Tres canciones Judeo-Españolas*; Paul Ben-Haim: *Capriccio for piano and orchestra*; Paul Ben-Haim: *Three songs without words.*
Tel Aviv: Israeli Music Publications Ltd., 1981.
Jerusalem Symphony Orchestra, Leitung Sidney Harth.

Hindemith, Paul:
Nobilissima Visione und *Suite französischer Tänze.*
Koch/Schwann 3-1299-2, 1995.
Bamberger Symphoniker, Leitung Karl Anton Rickenbacher.

Honegger, Arthur:
Une cantate de Noël und *La danse des morts.*
Erato 2292-45520-2, 1990.
Chor und Orchester Gulbenkian, Leitung Michel Corboz.

Klebe, Giselher:
"Andere Welten: 50 Jahre neue Musik in Nordrhein-Westfalen"
Album 7: Gegenwelten, 1996.
Jörg Birkenkötter: *7 Stücke nach Hölderlin und Celan*; Gerhard Stäbler: *Ruck Verschieben ...*; Robert Platz: *Grenzgänge Steine*; Giselher Klebe: *Die Zwitschermaschine.*
Sinfonieorchester des Südwestdeutschen Rundfunks,
Leitung Hans Rosbaud.

McCabe, John:
The Chagall Windows; *Notturni ed alba*; *Symphony no. 2.*
724356712027 EMI Records 1999.
Hallé Orchestra, Leitung James Loughran.

Respighi, Ottorino:
The Birds; *Three Botticelli Pictures*; *Il Tramonto*; *Adagio con variazioni*.
Chandos 8913, 1991.
Bournemouth Sinfonietta, Leitung Tamas Vasary.

Schuller, Gunther:
Symphony no. 3 und *Seven Studies on themes of Paul Klee*.
"New 20th century music" 91 – Koussevitzky collection (1999);
life recording 29.11.1959
Minneapolis Symphony Orchestra, Leitung Antal Dorati.

Verwendete Literatur

1. Zu den Malern:

BOTTICELLI

Argan, Giulio Carlo, *Botticelli: Biographical and Critical Study*, transl. J. Emmons, New York: Skira, 1957.

Baldini, Umberto, *Primavera*, transl. Mary Finton, London: Sidwick and Jackson, 1984.

Bode, Wilhelm von, *Sandro Botticelli*, Berlin: Propyläen, 1921.

Cartwright, Julia, *Sandro Botticelli*, London: Duckworth & Co., 1903.

Dempsey, Charles, "'Mercurius Ver': The Sources of Botticelli's 'Primavera'," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968): 251-273.

——, "Botticelli's Three Graces," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971): 326-330.

Ferruolo, Arnolfo B., "Botticelli's Mythologies, Ficino's 'de Amore', Poliziano's 'Stanze per la Giostra': Their Circle of Love," *The Art Bulletin* XXXVII (1955/1): 17-25.

Gombrich, Ernst H., "Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945): 7-60.

——, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* (2nd ed. Oxford: Phaidon, 1978).

Hartt, Frederic, *Italian Renaissance Art*, 4th edition David Wilkins, New York: Abrams 1994.

Hatfield, Rab, *Botticelli's Uffizi Adoration: A Study in Pictorial Content*, Princeton: Princeton University Press, 1976.

——, "Botticelli's Three Graces," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970): 107-167.

Horne, Herbert P., *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, London: G. Bell, 1908.

Jacobsen Emil, "Allegoria della Primavera di Sandro Botticelli," *Archivio Storico dell'Arte* (1897): 321-340.

——, "Merkur als Psychopompus: Kleiner Nachtrag zu Botticellis Frühling," *Preussisches Jahrbuch* 102, (10-12/1900): 141-143.

Levi d'Ancona, Mirella, *Botticelli's Primavera: A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy, and the Medici*, Florence: Leo S. Olschki, 1983.

——, *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici: Nuova interpretazione della Primavera e della Nascita di Venere*, Florence: Leo S. Olschki, 1992.

Warburg, Aby, *Sandro Botticelli: "Geburt der Venus" und "Frühling,"* Hamburg and Leipzig: Leopold Voss, 1893).

Wind, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 2nd edition New York: Norton, 1968.

CHAGALL

Amishai, Ziva, "Chagall's Jerusalem Windows: Iconography and Sources," *Studies in Art* 24 (Jerusalem 1972): 146-182.

Compton, Susan P., *Chagall*, New York: H.N. Abrams, 1985.

Haftmann, Werner, *Marc Chagall*, New York: H. N. Abrams, 1973.

Kagan, Andrew, *Marc Chagall*, New York: Abbeville Press, 1989.

Le Targat, François, *Marc Chagall*, New York: Rizzoli, 1985.

Leymarie, Jean, *Marc Chagall: Vitraux pour Jérusalem*, Monte Carlo, 1962, English as *Marc Chagall: The Jerusalem Windows*, New York: George Braziller, 1967.

Maritain, Raïssa, *Marc Chagall*, New York: Éditions de la Maison française, inc., 1943.

Yeshayahu, Israel, "Foreword" in *Chagall in Jerusalem*, special issue of *XXe Siécle* [sic] *Review*, New York: Leon Amiel, 1983.

GIOTTO

Goffen, Rona, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1988.

Salvini, Roberto, *All the Paintings of Giotto*, transl. Paul Colcicchi, New York: Hawthorn Books, 1963.

Vigorelli, Giancarlo, *L'opera completa di Giotto*, Milan: Rizzoli, 1966.

Zuffi, Steffano, *Giotto*, Milan: Arnoldo Mondadori Arte, 1991.

HOLBEIN und der "Totentanz"

Clark, James M., *The Dance of Death by Hans Holbein*, London: Phaidon Press, 1947.

Eisler, Robert, "Danse macabre," *Tradition* vi (1948)

Goette, Alexander, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*, Strasbourg: Verlag von K. J. Trübner 1897.

Hammerstein, Reinhold, *Tanz und Musik des Todes: Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern: Francke, 1980.

Kurz, Leonard P., *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*, New York: Columbia University Press, 1934.

Link, Franz, ed., *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin: Duncker & Humblot, 1993

Meyer-Baer, Kathi, *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970.

Stammler, Wolfgang, *Die Totentänze des Mittelalters*, Munich: Stobbe, 1922.

Williams, Ralph G., "Love and Death in Medieval and Renaissance Literature," *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*, Ann Arbor: University of Michigan, Museum of Art, 1976, pp. 7-37.

KLEE

Bischoff, Ulrich, *Paul Klee*, Munich: Bruckmann, 1992.

Comte, Philippe, *Paul Klee*, Woodstock, NY: Overlook Press, 1991.

Hall, Douglas, *Klee*, London: Phaidon, 1992.

Kagan, Andrew, *Paul Klee 1879-1940: Art and Music*, Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1983.

Kandinsky, Wassily, *Concerning the Spiritual in Art*, New York: Dover Publications, 1977.

Klee, Felix, *Paul Klee: His Life and Work in Documents*, New York: Braziller, 1962.

Shapiro, Maurice L., "Klee's *Twittering Machine*," *The Art Bulletin* 50/1 (March 1968): 66-69.

Tower, Beeke Sell, *Klee and Kandinsky in Munich and at the Bauhaus*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981.

Verdi, Richard, "Musical Influences Upon the Art of Paul Klee," *Museum Studies* 3 (1968): 81-107.

2. Zu den Komponisten

DAVIES

Arnold, Stephen, "Peter Maxwell Davies," *British Music Now*, edited by Lewis Foreman, London: Paul Elek, 1975.

Griffiths, Paul, *New sounds, new personalities: British composers of the 1980s in conversation with P. Griffiths*, London/Boston: Faber Music, 1985.

Knussen, Oliver, "1957-64: Cirencester and the 'Five Klee Pictures'," *Peter Maxwell Davies: Studies from Two Decades, Tempo* Booklet No. 2, Stephen Pruslin, ed., London: Boosey & Hawkes, 1979, pp. 8-12.

Seabrook, Mike, *Max: The life and music of Peter Maxwell Davies*, London: Gollancz, 1994.

Smith, Carolyn J., *Peter Maxwell Davies: A Bio-Bibliography*, Westport, CN: Greenwood Press, 1995.

GILBOA

Epstein, Ury, "Gilboa, Jacob," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., London: Macmillan 1980.

Gradenwitz, Peter, "Musik zur Bibel: Neue Werke aus Israel," *Musica* 28/1 (January-February 1974): 22-24.

HINDEMITH

Ansermet, Ernest, *Hommage à Paul Hindemith, 1895-1963: l'homme et l'œuvre*, Yverdon: Editions de la revue musicale de Suisse Romande, 1973.

Briner, Andres, *Paul Hindemith*, Zurich: Atlantis and Mainz: Schott, 1971.

Briner, Andres et al., *Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text*, Zurich: Atlantis and Mainz: Schott, 1988.

Hindemith, Paul, *Briefe (Originalausgabe)*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

——, *A Composer's World: Horizons and Limitations*, New York: Doubleday & Co., 1961.

——, *Das private Logbuch: Briefe an seine Frau Gertrud*, Friederike Becker, Giselher Schubert, eds., Mainz: Schott, 1995.

——, *Aufsätze, Vorträge, Reden*, Zurich: Atlantis, 1994.

Kemp, Ian, *Hindemith*, London, New York: Oxford University Press, 1970.

Metz, Gunther, *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung: Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths*, Baden-Baden: Koerner, 1976.

Neumeyer, David, *The music of Paul Hindemith*, New Haven: Yale University Press, 1986.

Noss, Luther, *Paul Hindemith in the United States*, Urbana: University of Illinois Press, 1989.

Preussner, Eberhard, *Paul Hindemith: ein Lebensbild*, Innsbruck: Edition Helbing, 1984.

Rexroth, Dieter (ed.), *Erprobungen und Erfahrungen: zu Paul Hindemith's Schaffen in den Zwanziger Jahren*, Mainz: Schott, 1981.

Schubert, Giselher, "Paul Hindemith," *Musik und Theorie: fünf Kongress-beiträge*, Mainz, New York: Schott, 1987.

——, *Paul Hindemith in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt, 1981.

Skelton, Geoffrey, *Paul Hindemith: The Man Behind the Music: A Biography*, London: Gollanz, 1975.

HONEGGER

Halbreich, Harry, *Arthur Honegger: un musicien dans la cité des hommes*, Paris: Fayard / SACEM, 1992.

Meylan, Pierre, *Arthur Honegger: Humanitäre Botschafter der Musik*, Stuttgart: Huber, 1970.

Tappolet, Willy, *Arthur Honegger*, Zurich, Atlantis Verlag, 1954.

Voss, Hans Dieter, *Arthur Honegger, "Le Roi David": ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums im 20. Jahrhundert*, Munich: Musikverlag Katzbichler, 1983.

KLEBE

Rentzsch, Michael, *Giselher Klebe: Werkverzeichnis 1947-1995*, Kassel etc.: Bärenreiter, 1997.

MCCABE

Craggs, Stewart R., *John McCabe: A Bio-Bibliography*, New York etc.: Greenwood Press, 1991.

Falding, John, "McCabe — man of music," interview, *Birmingham Post*, 22 September 1973.

Truscott, Harold "Two Traditionalists: Kenneth Leighton and John McCabe," *British Music Now*, Lewis Foreman, ed., London: Paul Elek, 1975.

RESPIGHI

Alvera, Pierluigi, *Respighi*, New York: Treves, 1986.

Bryant, David, ed. *Il novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Florence: Leo S. Olschki, 1988.

Piovano, Attilio, "Metodologie compositive e principali valenze stilistiche del 'Trittico botticelliano' di Ottorino Respighi," David Bryant, ed., *Il novecento musicale italiano: tra neoclassicismo e neogoticismo*, Florence: Leo S. Olschki, 1988, pp. 209-249.

Rensis, Raffaello de, *Ottorino Respighi*, Sion: Gessler, 1957.

Respighi, Elsa, *Fifty Years of a Life in Music (1905-1955)*, transl. G. Fontecchio, R. Johnson, Lewiston: Edwin Mellen Press, 1993.

——, *Vita con gli uomini*, Rome: Trevi, 1975.

——, *Ottorino Respighi, dati biografici ordinati*, Milano: Ricordi, 1954.

Rostirolla, Giancarlo, ed. *Ottorino Respighi*, Turino: ERI, 1985.

SCHULLER

Carnovale, Norbert, *Gunther Schuller: A Bio-Bibliography*, New York: Greenwood Press, 1987.

Clarkson, Austin, "Gunther Schuller," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., London: Macmillan, 1980.

3. Zu dem Choreographen und seinem Heiligen

MASSINE

García-Márquez, Vicente, *Massine: A Biography*, New York: Alfred A. Knopf, 1995.

Massine, Léonide, *My Life in Ballet*, London, Macmillan, 1968.

FRANZISKUS

Saint Francis of Assisi: Writings and Early Biographies. English Omnibus of the Sources for the Life of St. Francis, Chicago, Franciscan Herald Press, 1972.

Green, Julien, *God's Fool: The Life and Times of Francis of Assisi*, transl. Peter Heinegg, San Francisco: Harper & Row, 1985.

Hudleston, Dom Gilbert Roger, *The Little Flowers of Saint Francis of Assisi* (first English translation revised and emended by G.R. Hudleston, with an introduction by Arthur Livingston), New York: The Heritage Press, 1965.

Jewett, Sophie, *God's Troubadour: The Story of Saint Francis of Assisi*, New York: Thomas Y Crowell Co, 1957.

Jørgensen, Johannes, *Saint Francis of Assisi: A Biography*, transl. T. O'Connor Sloane, Garden City, NY: Image Books, 1955.

Leclerc, Eloi (O.F.M.), *Francis of Assisi: Return to the Gospel*, transl. Bro. Richard Arnandez F.S.C., Chicago: Franciscan Herald Press, 1983.

Moorman, John R.H. (B.D.), *The Sources for the Life of S. Francis of Assisi*, Manchester: Manchester University Press, 1940.

Nigg, Walter, *Francis of Assisi*, transl. W. Neil, London: Mowbrays, 1975.

Queffélec, Henri, *François d'Assise: Le Jongleur de Dieu*, Paris: Calmann-Lévy, 1982.

Robson, Michael, *St Francis of Assisi: The Legend and the Life*, London: Geoffrey Chapman, 1997.

Sabatier, Paul, *Life of Saint Francis of Assisi,* trans. L.S. Houghton, New York: Charles Scribner's Sons, 1917.

Smith, John Holland, *Francis of Assisi*, New York: Charles Scribner's, 1972.

Verzeichnis der Musikbeispiele und Abbildungen

Notenbeispiele

Abbildungen

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image not available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

Glossar für Nichtmusiker

a^4	der Ton *a* in der vierten Oktave des Klaviers – das ist die über dem mittleren *c*
a cappella	"wie in der Kapelle", Chormusik ohne instrumentale Begleitung
accelerando	"beschleunigend", allmählich schneller werdend
Aleatorik	[*alea* = Würfel], dem Zufall überlassen; über die Anzahl der Wiederholungen oder die Reihenfolge der Töne entscheiden die Interpreten
Arabeske	dekorative Figur, meist schnell und elegant
Arpeggio	"Harfenklang", schnelle Akkordbrechung
Artikulation	Art der Tonerzeugung, z.B. gebunden, sanft getrennt oder gestoßen
Auftakt	unbetonter Ton vor dem Taktschwerpunkt (in Liedtexten steht hier oft ein Artikel, vgl. "Der | Mai, der | Mai", "Ein | Jäger aus Kurpfalz")
Celesta	Tasteninstrument des modernen Orchesters in Form eines kleinen Klaviers, bei dem die Hämmer aber nicht auf Saiten, sondern auf Metallstäbchen schlagen, was einen glockenspielartigen, nachhallenden, "himmlischen" Klang erzeugt
Cluster	"Tontraube", Zusammenklang nebeneinander liegender Töne, im Notentext durch einen senkrechten Balken statt des Notenkopfes angezeigt (s. Bsp. 22)
Coda	"Schwanz", einer in sich abgerundeten musikalischen Struktur folgender abschließender Anhang
crescendo	"wachsend", d.h. lauter werdend
deciso	"entschieden"
diminuendo	"abnehmend", d.h. leiser werdend

dissonant	"auseinander tönend"; Zusammenklang von Tönen, deren Schwingungen nicht in einfacher Proportion zueinander stehen und die sich daher aneinander reiben
Durchführung	in einer Sonatensatzform der mittlere Abschnitt, in dem die in der Exposition aufgestellten Themen entwickelt und verarbeitet werden
Engführung	Zusammenklingen eines Themas mit seiner Imitation in einer zweiten Stimme, die kurz nach der ersten (und bevor diese das Thema beendet hat) einsetzt
Enharmonik	unterschiedliche Bezeichnung von Tönen, die in der temperierten Stimmung die gleiche Tonhöhe haben (z.B. *cis/des*), aber zu verschiedenem Tonarten gehören
Exposition	der erste Abschnitt eines Musikwerkes, in dem das thematische Material vorgestellt wird
Fermate	"Haltestelle", Zeichen über einer Note oder Pause, das anzeigt, dass an dieser Stelle länger ausgehalten werden soll
Flageolett	flötenähnliche, hohe Töne, die bei Streichinstrumenten durch leichtes Auflegen des Fingers auf die angestrichene Saite erzeugt werden
f (*forte*)	"stark", d.h. laut
ff (*fortissimo*)	sehr laut
fff (*forte fortissimo*)	ganz besonders laut
Fugato	Passage mit imitierenden Stimmen; fugenähnlich, aber nicht so streng
glissando	"gleitend", schnell eine Tonleiter durchlaufend
homophon	mehrstimmig bei gleichem Rhythmus (bei Vokalmusik zu demselben Text)
Intervall	"Abstand", das Zusammen- oder Nacheinander-Klingen zweier Töne

Klangfarbenmelodie	melodische Linie, deren einzelne Töne oder Tongruppen von verschiedenen Instrumenten gespielt werden
komplementär	"ergänzend"; verschiedene Instrumente steuern jeweils einzelne Töne bei, woraus sich im Gesamteindruck ein Rhythmus oder eine Melodie ergibt
Kontrapunkt	Gegeneinanderklingen mehrerer unabhängig geführter Stimmen nach bestimmten Regeln; auch die selbständige Gegenstimme einer Hauptstimme
Krebs, Krebsgang	Zitat eines Themas oder Melodieabschnitts im Rückwärtsgang: ɐmɘdT
Krebsumkehrung	Zitat eines Themas oder Melodieabschnitts im Rückwärtsgang und mit gleichzeitig auf den Kopf gestellten Intervallen: ɐɯǝɥ⊥
Lamento	Klagegesang
largo	"breit", sehr langsam
marcato	"betont": Spiel, in dem jede einzelne Note mit Nachdruck hervorgebracht wird
martellato	"gehämmert"
Metrum	Abfolge betonter und unbetonter Taktschläge (1 2 3 4, 1 2 3 4 5 6 etc.)
mf (*mezzoforte*)	mittellaut
Minimalismus	Musikstil, in dem durch häufige Wiederholung gleicher oder kaum abgewandelter kleinster Einheiten ein oft tranceartiger Gesamteindruck erzielt wird
mp (*meno piano*)	weniger leise
Motiv	kleinste musikalische Einheit, die wiederholt aufgegriffen wird und sich den Hörern einprägt; im Laufe der Zeit oft inhaltlich zugeordnet, sei es aufgrund einer Eigenschaft ("Jagdmotiv",

	"Seufzermotiv") oder weil zuerst im Zusammenhang mit bestimmten Ideen gehört ("Hoffnungsmotiv").
None	9 Tonstufen umfassendes Intervall; besonders die kleine None, die nur einen Halbton größer ist als die Oktave, klingt dissonant und spannungsvoll
obbligato	"unverzichtbar"; Instrumentalstimme, die sich solistisch aus dem Orchesterklang heraushebt, manchmal als wortloser Partner einer Singstimme
Orgelpunkt	lang gehaltener Ton, meist im Bass, über dem sich andere Stimmen frei bewegen
ostinato	"beharrlich"; kettenweise Wiederholung eines Rhythmus oder einer Figur
Passacaglia	Instrumentalstück mit 8taktigem *ostinato* in einer (meist der tiefsten) Stimme, zu der die übrigen Stimmen Variationen ausführen
pesante	"schwer", schwerfällig
Phrase	musikalische Einheit, etwa in der Länge eines Atemzugs; endet traditionell mit einer Kadenz, d.h. einer Formel harmonischer Abrundung, die dem Punkt am Ende eines Satzes entspricht
Phrasierung	sinnvolle Gliederung einer Melodie durch die Instrumentalisten oder Sänger, manchmal durch lange Bögen angezeigt, sonst vom Interpreten zu erschließen
p (*piano*)	leise
pp (*pianissimo*)	sehr leise
ppp (*piano pianissimo*)	ganz besonders leise
pizzicato	auf einem Streichinstruments durch Zupfen der Saiten gespielt
polyphon	mehrstimmig, wobei die Stimmen bezüglich Rhythmus, Betonung und Text von einander unabhängig sind

Polymetrik	Gegenüberstellung verschiedener Taktarten, wobei sich die Stimmen nur ab und zu "treffen"
Quart(e)	4 Tonstufen umfassendes Intervall
Querstand	Zusammenklang zweier Klänge, wobei mindestens ein Ton im einen Klang als 'falsch' im anderen gehört wird (A-Dur / C-Dur: *cis* reibt sich mit *c*)
Quint(e)	5 Tonstufen umfassendes Intervall
Refrain	Kehrreim; regelmäßig wiederkehrender, textlich und musikalisch wesentlich gleich bleibender Abschnitt in einem Lied oder Rondo
Rondo	Rundtanz, auch die ihm zugrundeliegende musikalische Form; typisch ist, dass ein immer wiederkehrender (als Gruppe getanzter) Refrain mit (solistisch getanzten) Strophen abwechselt, z.B. im Schema A B A C A B A
Reprise	"Wiederaufnahme", Wiederholung des Anfangsteils
ritardando	langsamer werdend
Sarabande	ursprünglich spanischer Tanz, regelmäßiger Bestandteil der barocken Instrumentalsuite, im langsamen 3/2-Takt mit Synkope auf dem 2. Schlag (♩ ♩. ♪|♩ 𝅗𝅥)
Satz (1)	Teil eines mehrteiligen Musikwerkes ("erster Satz", "langsamer Satz"), durch Tempo bestimmt, manchmal auch durch Charakterbezeichnung oder Titel ("heiter" oder "Heiteres Erwachen auf dem Lande")
Satz (2)	Zusammen*setz*ung der Musik (nach Strängen, Klangfarben etc.), vgl. "homophoner Satz", "Choralsatz", "Holzbläsersatz"
Schleifer	Verzierung, bestehend aus einer Notengruppe, die mit viel Schwung auf einen Hauptton zu läuft (typisch für Marschmusik)

Sequenz	Wiederholung in derselben Stimme, aber auf einem anderen Ton
staccato	"getrennt", d.h. sehr kurz gestoßen gespielt
stringendo	"zusammenziehend", d.h. schneller werdend
Synkope	von den Taktschlägen ablenkende Betonung auf schwachem Taktteil
Takt	Zusammenfassung von metrischen Gruppen zu gleich langen Einheiten, in denen es schwere (betonte) und leichte (unbetonte) Pulsschläge gibt. Takte werden im Notentext durch senkrechte Striche voneinander getrennt. Die Taktart wird durch eine Bruchzahl angegeben; dabei bestimmt die obere Zahl die Anzahl der Schläge pro Takt, die untere den Notenwert, der gezählt wird. Man unterscheidet gerade Taktarten (2/2, 2/4, 4/4) von ungeraden (3/2, 3/4, 3/8) und zusammengesetzten (6/8, 9/8, 12/8).
Tam-tam	großes, gongartiges Instrument, wie die eigentlichen Gongs aus Bronze und mit weichem Klöppel angeschlagen, aber von unbestimmter Tonhöhe
Textur	("Gewebe"), die Zusammensetzung der Musik aus verschiedenen "Fäden", zum Beispiel einstimmig, homophon, polyphon, imitatorisch etc.
Tonika	Dreiklang auf dem Grundton
transponieren	in eine andere Tonart versetzen, ohne die inneren Verhältnisse zu ändern
Tremolo	"Zittern", erzielt entweder als Tonwiederholung durch sehr schnelles, knappes Hin- und Herstreichen auf Streichinstrumenten, oder durch schnelle Abwechslung zweier Töne (insbesondere bei Blas- und Tasteninstrumenten). Wenn "Wirbel" auf Schlaginstrumenten ("Trommelwirbel", "Paukenwirbel") sehr leise ausgeführt werden, spricht man auch manchmal von einem Tremolo.

Triole	Dreiteilung eines Notenwertes (eine Achteltriole entspricht einer Viertelnote)
Tritonus	("Dreiton"), Intervall aus 3 Ganztonschritten; kommt in der Durtonleiter nur zwischen dem 4. und dem 7. Ton vor und wurde bis zum 20. Jahrhundert eher selten verwendet; klingt sehr spannungsvoll und galt der Kirche lange als Teufelsklang (*diabolus in musica*)
tutti	"alle", das ganze Orchester ("*tutti*-Schlag") oder die ganze Gruppe eines mehrfach besetzten Instruments (*tutti*-Violine im Gegensatz zur Solovioline)
Umkehrung	Zitat eines Themas oder Melodieabschnitts, wobei alle Intervalle auf dem Kopf stehen: Ʇɥǝɯɐ
unisono	"Einklang", Erklingen von Tönen oder Stimmen auf denselben Tönen oder im Abstand einer oder mehrerer Oktaven
Vokalisieren	Singen einer Melodie auf einem Vokal, d.h. ohne Text (oft auf "a - - - -")
Zwölftonreihe	um 1920 von Arnold Schönberg (1874-1951) entwickeltes Grundmaterial einer Komposition: statt einer Dur- oder Molltonleiter wird hier eine Tonreihe zugrundegelegt, die alle 12 Halbtöne enthält, keinen zu wenig und keinen doppelt. Diese dürfen dann in der Komposition nur nach bestimmten Regeln durchlaufen werden, z.B. entsprechend der Originalreihe oder in Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung (Reihe, ꓤǝᴉɥǝ, ɘdiɘЯ, ǝɥᴉǝꓤ)
zyklisches Motiv	Motiv, das in verschiedenen Sätzen eines längeren Werkes wiederkehrt

Über die Autorin

Siglind Bruhn, geboren 1951 in Hamburg, studierte Klavier (Staatsexamen Musikhochschule Stuttgart, Meisterklasse von Wladimir Horbowski) sowie vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie (Magister Artium, Universität München), bevor sie 1985 in Wien in Musikanalytik/ Musikwissenschaft promovierte. Nach zehnjähriger Lehrtätigkeit zunächst in Deutschland, dann an der Universität Hong Kong arbeitet sie seit 1993 in Ann Arbor, USA, als Life Research Associate am Geisteswissenschaftlichen Forschungsinstitut der Universität von Michigan; in Europa ist sie als Distinguished Senior Research Fellow am Zentrum für Kunst und Christentum der Universität Kopenhagen tätig und gehört der an der Marc-Bloch-Universität Strasbourg organisierten internationalen Forschungsgruppe zur musikalischen Hermeneutik an.

Bruhns Forschungsarbeit konzentriert sich auf die Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere in deren Beziehung zu Literatur, bildender Kunst, Religion und Philosophie. Unter ihren 12 Buchmonografien, die größtenteils auf englisch erschienen sind, finden sich Studien zur musikalischen Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs *Wozzeck*, zu Bildern und Ideen in der Klaviermusik Debussys und Ravels, zur Darstellung religiöser Inhalte in Messiaens *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, zu Hindemiths Oper *Mathis der Maler* als geistiges Zeugnis, zu sinfonischen Reflexionen über Gemälde, Gedichte und Dramen, zu Hindemiths zweifacher Auslegung von Rilkes *Marienleben*, zu dem Phänomen der Heiligen auf der Opernbühne und zu Christus als Opernheld. Bruhn publiziert regelmäßig in wissenschaftlichen Zeitschriften und Anthologien, hat 5 Aufsatzsammlungen als Mitautorin und Editorin betreut und ist (mit Magnar Breivik, Trondheim) Herausgeberin der bei Pendragon Press in New York erscheinenden Buchreihe "Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue." Seit 2001 ist sie gewähltes Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Weitere Informationen unter http://www-personal.umich.edu/~siglind.

Über dieses Buch

Bildwerke als Klangstrukturen — Metamorphosen der Kunst.

Die große, von der literarischen Öffentlichkeit erst in den letzten Jahrzehnten wiederentdeckte poetische Tradition, Werke bildender Kunst in Gedichten zu neuem Dasein zu erwecken, wurde im 20. Jahrhundert ausgerechnet in einem Medium um eine Ausdrucksdimension erweitert, dem man eine solche Fähigkeit auf den ersten Blick am wenigsten zugetraut hätte: der Musik. Es ist erstaunlich und faszinierend zugleich zu entdecken, in welchem Ausmaß und mit welchem Reichtum an musikalischen Formen und schöpferischer Intuition Komponisten dabei mit den bildenden Künstlern in einen kreativen Dialog treten und wie es ihnen gelingt, deren Werken eine zusätzliche Sprache und damit eine klingende Existenz zu verleihen.

Da bei der Fülle innovativer Werke im Bereich "Musik auf Bilder" für das vorliegende Buch Vollständigkeit weder möglich noch beabsichtigt war, wurden Werke bzw. Werkgruppen ausgewählt, die für das Genre besonders repräsentativ sind und einen Eindruck von der Vielfalt musikalischer Ausdrucksformen vermitteln. Die fünf Kapitel analysieren und interpretieren eigenständige sinfonische Werke, die Fresken Giottos (Hindemith), Ölgemälden Botticellis (Respighi), Holzschnitten Holbeins (Honegger), Zeichnungen Klees (Davies, Klebe, Schuller) und Glasfenstern Chagalls (McCabe, Gilboa) gewidmet sind.

Danksagung

Gern drücke ich meinen Dank aus all den Freunden, Kollegen und offiziellen Ansprechspartnern, die mich bei dieser Arbeit entscheidend unterstützt haben. Die Bibliothekare der Universitätsbibliotheken in Freiburg (Breisgau) und Ann Arbor (Michigan) halfen unzählige Male bei der Verfolgung meiner zuweilen obskur scheinenden Eingebungen und Sekundärliteratur-Wünsche. Die Komponisten John McCabe, Jacob Gilboa und Giselher Klebe antworteten bereitwillig und großzügig auf meine telefonischen oder schriftlichen Fragen. Katja Schill-Mahni, Gerhold Becker und Helga Widmann waren so großzügig, das Manuskript gründlich so lesen, gaben mir äußerst wertvolle Anregungen und bewahrten mich vor mancher Ungeschicklichkeit.

Kann man Gemälde in Musik verwandeln, Holzschnitten Melodien entlocken und Glasfensterbilder musikalisch zum Leben erwecken? Die klassische Musik des 20. Jahrhunderts bietet ihren Hörern neben den bekannten Entwicklungen auch faszinierende Metamorphosen, in denen Zeichnungen zu witzigen Orchesterwerken mutieren und alte Fresken zu frischen Tongemälden, die sogar zum Tanz locken.

An fünf exemplarisch gewählten Werken zeigt die Autorin, wie es der Musik gelingen kann, visuelle Eindrücke in der eigenen Sprache wiederzugeben. Anhand einer Kombination aus kunstgeschichtlichen Interpretationen und eingehenden musikalischen Analysen ermöglicht sie ein vertieftes Verständnis für Paul Hindemiths *Nobilissima Visione* auf Fresken Giottos, Ottorino Respighis *Trittico botticelliano* auf drei Ölgemälde Botticellis, Arthur Honeggers Oratorium *La danse des morts* auf Hans Holbeins Holzschnittserie zum Totentanz, drei Versionen einer musikalischen *Zwitschermaschine* (Peter Maxwell Davies, Giselher Klebe, Gunther Schuller) auf die gleichnamige Zeichnung Paul Klees, und zwei sinfonische Reflektionen (John McCabe, Jacob Gilboa) über die Jerusalemer Glasfenster Chagalls.

Siglind Bruhn, aus Hamburg gebürtig und in Wien promoviert, arbeitet nach Lehrtätigkeit in Deutschland und an der Universität Hong Kong seit 1993 als Musikwissenschaftlerin am Geisteswissenschaftlichen Forschungsinstitut der Universität von Michigan, USA. Ihre zahlreichen Veröffentlichungen, darunter 18 Bücher, bezeugen ihre Begeisterung für die Musik des 20. Jahrhunderts, besonders in deren Beziehungen zu Literatur, Kunst, Religion und Philosophie. Sie ist Mitherausgeberin der Buchreihe „Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue", Distinguished Senior Research Fellow am Zentrum für Kunst und Christentum der Universität Kopenhagen, Mitglied der Forschungsgruppe zur musikalischen Hermeneutik an der Universität Strasbourg, und ordentliches Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

Edition Gorz 2004 ISBN 3-938095-00-8 Euro 28,80